



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

*Ik wil de rivier van de oude Perzische poëzie in de zee van de  
Nederlandse literatuur laten vloeien...*

Die Rolle der Transkulturalität in den intertextuellen Ver-  
weisen bei Kader Abdolah

Verfasserin

MMag.phil. Susan Mahmody

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 396

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Nederlandistik

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Herbert Van Uffelen



<b>ABSTRACT</b>	<b>5</b>
<b>VORWORT &amp; DANKSAGUNG</b>	<b>7</b>
<b>0 EINLEITUNG</b>	<b>11</b>
0.1 WERKÜBERSICHT	17
0.2 PROBLEMSTELLUNG	24
0.3 BESTANDSAUFNAHME UND FORSCHUNGSSTAND	26
0.3.1 GRENZGÄNGER	28
0.3.2 MIGRANTISCHE UND POSTKOLONIALE KONTEXTE	30
0.4 KRITISCHE BETRACHTUNG	33
0.5 METHODIK	39
0.6 AUFBAUSKIZZE	47
<b>1 BETRACHTUNGEN ZUM KULTURBEGRIFF</b>	<b>50</b>
1.1 HERDERS AUFFASSUNG VON KULTUR	53
1.2 HERDER NOCH ZEITGEMÄß?	55
1.3 WAS IST KULTUR?	62
<b>2 KULTURKONZEPTE</b>	<b>67</b>
2.1 MULTIKULTURALITÄT UND INTERKULTURALITÄT	67
2.2 TRANSKULTURALITÄT	72
2.3 HYBRIDITÄT	79
2.4 MULTI => INTER => TRANS	85
2.4.1 ABGESCHLOSSENHEIT DER KULTUREN	85
2.4.2 'EIGEN' VS. 'FREMD'	86
2.4.3 GRENZÜBERSCHREITUNG	88
2.4.4 TOLERANZ STATT AKZEPTANZ	93
<b>3 IDENTITÄT IM WANDEL</b>	<b>96</b>
<b>4 ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN LITERATUR UND KULTUR</b>	<b>103</b>
4.1 WELTLITERATUR STATT NATIONALLITERATUR	111
4.2 TRANSKULTURELLE LITERATURWISSENSCHAFT?	116

<b>5</b>	<b>TRANSKULTURALITÄT BEI KADER ABDOLAH</b>	<b>119</b>
<b>5.1</b>	<b>ALLGEMEINE INTERFERENZ – KATEGORISIERUNGSVERSUCHE</b>	<b>119</b>
<b>5.2</b>	<b>BEDINGUNGEN FÜR DIE ENTSTEHUNG VON INTERFERENZ – FLUCHT, EXIL, SPRACHLOSIGKEIT</b>	<b>125</b>
<b>5.3</b>	<b>METHODEN UND VORGÄNGE DER INTERFERENZ – PENDELBEWEGUNGEN</b>	<b>134</b>
5.3.1	THEMATISCHE ASPEKTE	135
5.3.1.1	Auf der Flucht	135
5.3.1.2	Kulturunterschiede?	146
5.3.1.3	Politik und Islam	158
5.3.1.4	Vater und Sohn	177
5.3.2	POETISCHE ASPEKTE	180
5.3.3	HAFEZ – DER MEISTER	188
5.3.4	<i>SPIJKERSCHRIFT</i> VERMITTELT	201
5.3.4.1	Vorausdeutungen	204
5.3.4.2	Niederländische Gedichte	211
5.3.4.3	Bezüge zu Multatuli	219
5.3.5	<i>PORTRETEN EN EEN OUDE DROOM</i> – EINE SÜDAFRIKANISCHE ENTDECKUNGSREISE	228
<b>6</b>	<b>KONKLUSION</b>	<b>240</b>
	<b>RESUMÉ</b>	<b>253</b>
	<b>ZUSAMMENFASSUNG</b>	<b>261</b>
	<b>SUMMARY</b>	<b>263</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>265</b>
	<b>CURRICULUM VITAE</b>	<b>279</b>

## Abstract

In der vorliegenden Dissertation stehen Vorgänge von transkulturellen Kontakten und der internen Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen den Kulturräumen zentral. Mit dem Blick auf die Vielfalt kultureller Vernetzungen sollen Interferenzvorgänge im Werke des aus dem Iran stammenden niederländischen Autors Kader Abdolah untersucht werden, um festzustellen, ob und auf welche Weise diese Transkulturalität generieren. Als Beispiel dienen thematische und stilistische Interferenzerscheinungen, aber auch die vom Autor in sein Werk aufgenommenen intertextuellen Verweise. Charakteristisch für Abdolahs Werk ist die Verbindung der Niederlande und des Iran in sprachlicher, thematischer, stilistischer und kultureller Hinsicht. Persische Anekdoten, Idiome, Motive, Gedichte, Geschichten und Lieder aus der literarischen Tradition seines Heimatlandes wie die alte orale Erzähltradition und die metaphorienreiche Sprache des Koran werden in den niederländischen Kontext seiner Werke integriert. Die persischen Elemente wirken im niederländischen Kontext, genauso wie der niederländisch(sprachig)e Rahmen das Wesen der aufgenommenen persischen Elemente beeinflusst. Besonderes Augenmerk erhält dabei die Frage, auf welchem Niveau diese Vorgänge der wechselseitigen Beeinflussung stattfinden und durch welche Techniken diese in Bewegung gebracht werden. Welche Vorgänge der Interferenz zwischen dem Iran und den Niederlanden sind auszumachen und inwiefern wirken Zitate, die von einer Sprache (dem Persischen) in eine andere (das Niederländische) übertragen werden, transkulturell?

Zum Zwecke der Analyse werden sowohl Werke von Kader Abdolah – seine Romane, Kurzgeschichten und Kolumnen – als auch Egodokumente (hier Essays und Aussagen in Interviews) und Paratexte (im vorliegenden Fall Vorworte, Nachworte, Klappentexte, Anmerkungen) untersucht.

This dissertation focuses on the processes of transcultural contacts and the internal dynamics of processes of reception between cultures. In view of the variety of cultural overlappings, acts of interference in the works of the Dutch author Kader Abdolah, who originally comes from Iran, will be analyzed as to determine whether they and if so, how they generate transculturality. This will be shown on the basis of topical and stylistic acts of interference as well as by means of the used intertextual references. Abdolah's work is characterized by the combination of Dutch and Persian influences (on a topical, a linguistical and a stylistic level). Par-

ticularly intertextual references in the form of anecdotes, poems, stories and songs as well as the use of idiomatic phrases from Iran, but also links to the literary tradition of his native country and the old oral tradition of storytelling and the style of the Koran which is high on metaphors are integrated into the Dutch context of his works. The Persian elements influence the Dutch scope and simultaneously, the Dutch context affects the Persian context. Particular attention is paid to the question on which levels these processes of reciprocal influence take place and by means of which techniques they are stimulated. Which processes of interference between Iran and the Netherlands are to be found and how do quotations transferred from one language (Persian) into another one (Dutch) function transculturally?

For the purpose of analysis literary works by Kader Abdolah – his novels, narrations and columns – are studied as well as ego-documents (essays, interviews) and paratexts (here: preface, epilogue, blurbs, explanatory notes).

## Vorwort & Danksagung

*Transkulturalität* – lange Zeit, bevor ich mich mit diesem Konzept wissenschaftlich beschäftigte, bestimmte es bereits mein Leben. Als Tochter einer Niederösterreicherin mit böhmischen Wurzeln und eines Persers in Wien aufgewachsen, waren mir Werte wie Multikulturalität, Weltoffenheit und Toleranz bald selbstverständliche Begleiter auf meinem Lebensweg. Physisch zwar in Wien situiert, war ich auch im Iran verwurzelt und bewegten sich meine Gedanken und Gefühle vielfach ostwärts. Hier wie da zu Hause, stellte sich mir nie die Frage, wo ich hingehöre und welchem der beiden vielzitierten Stühle ich den Vorzug gebe. Transkulturalität stellt für mich von jeher die Regel und nicht die Ausnahme dar.

Diese Auffassung fand ich auch in den Werken von Kader Abdolah wieder – ein Autor, der aus derselben Stadt stammt wie mein Vater und dessen Mutter denselben Nachnamen trägt wie ich, wie mir der Autor in einer persönlichen e-mail anvertraute... Mit dem aus dem Iran stammenden niederländischen Autor machte ich in einem Seminar zur Literatur Allochthoner im niederländischen Sprachraum Bekanntschaft und sofort fühlte ich mich in den Geschichten, die er erzählte, zu Hause. Kader Abdolah gibt in seinen Geschichten ein Stück weit meine eigene Lebensgeschichte wieder. So vertraut waren mir die Anekdoten über typisch persische Gebräuche, Feste und Situationen, so bekannt klangen die vielen Gedichte, Lieder und Erzählungen aus der persischen Tradition in meinen Ohren und so wohl fühlte ich mich in den transkulturellen, persisch-niederländischen Szenarien, die der Autor in seinen Werken schuf. Die westiranische Stadt Arak, die Abdolah vielfach als Kulisse für seine Erzählungen wählt, kenne ich sehr gut, ist sie doch nicht nur die Heimatstadt des Autors, sondern auch die meines Vaters. Die Berge, die Flüsse, die sandigen Landstriche, die beschriebenen verschiedenen Typen Menschen – all dies habe ich in meinen Besuchen in den Iran persönlich erfahren. Was die Lektüre von Abdolahs Werken in mir auslöste, ist ein wahrhaft tiefgreifendes Erlebnis, das mein Innerstes berührte. Was lag also näher, als Forschung und Persönliches mit einander zu verbinden?

Aufgrund meiner eigenen kulturellen Hintergründe war mir die Arbeit an der Dissertation nicht nur aus wissenschaftlicher, sondern auch aus persönlicher Perspektive ein Anliegen, wollte ich meine Erkenntnisse doch auch mit anderen Lesern teilen. Dabei war es mir einerseits wichtig, die Schönheit, Kreativität und Qualität von Abdolahs Werken aufzuzeigen, und andererseits Lesern, die in der persischen Kultur und Sprache nicht so bewandert sind, diese näherzubringen. Bei meinem Vorhaben kam mir mein eigener multikultureller Hintergrund

ebenso zu Gute wie meine Kenntnisse der niederländischen Sprache, Kultur und Literatur. Nicht nur die Lektüre, sondern auch die Rezeption und Analyse von Abdolahs Werken führte zu einem Prozess der Interferenz, der transkulturelle Prozesse in Gang setzte. Meine Dissertation sollte sich aber nicht nur auf einen rein literaturwissenschaftlichen Ansatz fokussieren, sondern ebenso kulturwissenschaftliche als auch politische und sozio-kulturelle Diskurse beinhalten. Gerade bei einem Thema wie dem vorliegenden und einem Autor wie Kader Abdolah scheint mir eine derartige Kombination verschiedener Kontexte als unerlässlich. Schließlich steht kein Text unabhängig vom Autor und dessen Lebensgeschichte – und hier kann die Person Abdolahs als auch meine eigene verstanden werden.

Bei allen guten Vorsätzen und Forschungsvorhaben wäre diese Arbeit jedoch nicht ohne die Unterstützung meiner Familie, Freunde und KollegInnen zustande gekommen. All ihnen möchte ich auf diesem Wege danken.

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern Ahmad und Andrea Mahmody herzlich dafür danken, dass sie mir von frühester Kindheit an ein Umfeld boten, in dem sich meine transkulturelle Identität vollständig entfalten konnte. Bereits zu Hause erfuhr ich, was es bedeutet, nicht *zwischen* den Kulturen, sondern *in* beiden zu stehen – Transkulturalität also praktisch zu leben. Ohne ihren bedingungslosen Beistand und ihr tiefes Vertrauen in mich wäre die Fertigstellung dieser Arbeit wohl nur schwer zu bewerkstelligen gewesen. Meinem Vater sei besonders für die unzählbaren Stunden gedankt, in denen er mir – obwohl fernab der iranischen Heimat – die persische Sprache, Schrift und Kultur näherbrachte. Auch meinem Bruder Shahin Mahmody, einem meiner schärfsten Kritiker, sei für seine teils sehr unkonventionelle, jedoch dennoch äußerst motivierende Unterstützung herzlich gedankt.

Auf akademischer Seite gebührt vor allem meinem Betreuer Prof. Herbert Van Uffelen großer Dank. Während der Arbeit an dieser Dissertation stand er mir als engagierter Betreuer stets mit Rat und Tat zu formalen, inhaltlichen und sprachlichen Fragen zur Seite. Für seine Geduld und sein Interesse ebenso wie seine aufmerksame Lektüre zahlreicher Versionen meiner Arbeit und wertvolle Literaturtipps möchte ich ihm danken.

Dank kommt auch Prof. Dirk de Geest (Katholieke Universiteit Leuven) und Prof. Michiel van Kempen (Universität Amsterdam) für ihre zahlreichen konstruktiven Anmerkungen zu meinen Vorträgen auf verschiedenen Kongressen und Doktorandencolloquia zu.

Moralisch unterstützt wurde ich auch von allen Kollegen und Kolleginnen der Niederlandistik Wien, die mir in Bezug auf den Fortgang meiner Dissertation stets ein offenes Ohr



liehen und mir trotz teilweise gänzlich anderer Forschungsschwerpunkte konstruktive Ratschläge gaben.

Liselotte Hammond, Anna-Marie Hermann, Tina Vitackova, Carl de Strycker und Stijn Vanclooster danke ich vielmals für die zahlreichen Gespräche über meinen Forschungsgegenstand, ihre fachliche Unterstützung, aber auch ihren freundschaftlichen Rückhalt. An dieser Stelle seien auch alle anderen Freunde und Familienmitglieder genannt, die mich während der Arbeit an dieser Dissertation leider oft entbehren mussten.

Dank möchte ich auch Kader Abdolah selbst aussprechen, dessen e-mails es mir ermöglichten, den Autor von seiner ganz persönlichen Seite kennen zu lernen. Leider war es mir angesichts seines straffen Terminplans bisher nicht möglich, ihn persönlich zu treffen.

Gerhard Rohrer, der das Lektorat der vorliegenden Arbeit übernommen hat, sei für seine wertvollen sprachlichen, stilistischen und inhaltlichen Korrekturen ebenso wie für seine aufmunternden und liebevollen Worte, die den Nährboden für meine Motivation darstellten, sowie für seinen bedingungslosen Rückhalt besonders gedankt.

Um mit einem Gedicht von Bertolt Brecht abzuschließen:

Wie lange  
Dauern die Werke? So lange  
Als bis sie fertig sind.  
Solange sie nämlich Mühe machen  
Verfallen sie nicht.

Einladend zur Mühe  
Belohnend die Beteiligung  
Ist ihr Wesen von Dauer, solange  
Sie einladen und belohnen.

Wien, im April 2010

Susan Mahmody

سوسن محمودی



## 0 Einleitung

Flucht und Exil bedeuten das Übertreten von Grenzen – sowohl im wörtlichen als im symbolischen Sinne. Die plötzliche Versetzung in eine gänzlich neue Umgebung und Kultur, in der auch noch eine unbekannte Sprache gesprochen wird, zieht oft Gefühle der Entwurzelung und des Identitätsverlusts nach sich, was in einer zweifachen Isolation mündet. Erstens ist die Heimat, das Land, mit dem familiäre, emotionale und kulturelle Bande bestehen, nicht mehr das Land, in dem sich der gegenwärtige Lebensmittelpunkt befindet. Durch das (in manchen Fällen anfängliche, in anderen wieder andauernde) Fehlen ebensolcher Bande entwickelt sich ein fundamentaler Abstand zwischen dem Immigranten<sup>1</sup> und der neuen Umgebung sowie deren Bewohnern. Im Zuge von Prozessen wie Migration und Diaspora entfremdet man sich aber auch vom Herkunftsland, das einst eine Heimat war, worin der zweite Aspekt der Isolation besteht. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich das viel verbreitete Dilemma des Lebens im Exil: In der neuen Heimat gilt man als Fremder, weil man von woanders herkommt, während man in der alten Heimat als Fremder erfahren wird, weil man woanders hingegangen ist (vgl. Chambers 1996: 2). In dieser Situation gefangen, entwickeln Migranten ganz unterschiedliche Strategien, um sich zurechtzufinden. Manche hängen ihre Hoffnungen an eine mögliche Rückkehr in das Herkunftsland und schöpfen Kraft aus Erinnerungen an die Vergangenheit, während andere sämtliche Bande mit der ursprünglichen Heimat, Kultur und Tradition kappen und sich in der neuen Gemeinschaft integrieren oder besser gesagt an deren Gepflogenheiten assimilieren. Eine weitere Gruppe von Migranten *er-lebt* die Situation des ‘Zwischen-den-Stühlen-Sitzens’, des ‘Nirgends-Dazugehörens’, des Hin-und-Her-Gerissenseins zwischen zwei Ländern und Kulturen (vgl. *ibid.* 35; Rushdie 1992: 15). Iain Chambers (1996) nennt diese Situation “in der Entwurzelung verwurzelt” (43) sein. Auch auf die Sprache, die ein fundamentales Element im Prozess der Migration darstellt, treffen diese ambivalenten Gefühle und Positionierungen in vielen Fällen zu. Migranten müssen die lokale Sprache erlernen, um innerhalb der neuen Umgebung und Gemeinschaft überlebensfähig zu sein und eine Chance zu haben, am gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können. Die Anwesenheit der neuen Sprache führt vielfach zur Angst, dass diese die Muttersprache verdrängen und eventuell sogar ersetzen könnte. Besonders Schriftsteller sind von diesem Phänomen betroffen, da Sprache für sie eine der wichtigsten Komponenten ihrer Existenz und Werkzeug ihrer Profession darstellt (vgl. Kremnitz 2004: 25, 175; Trojanow 2010). Im Zuge ihrer Befürchtungen,

---

<sup>1</sup> In dieser Arbeit werden aus Gründen der sprachlichen Glätte und Lesbarkeit ausschließlich maskuline Formen verwendet, jedoch sind durchgehend beide Geschlechterformen zu verstehen.

die Muttersprache verlieren zu können, beginnen manche Autoren mit Migrationshintergrund im symbolischen Sinne zu schweigen, oder anders gesagt: Sie verfassen lieber gar keine Literatur als Literatur in der neuen Sprache (vgl. Kremnitz 2004: 190). In anderen Fällen fliehen sich Autoren mit Migrationshintergrund geradewegs in die Muttersprache und publizieren ihre Texte ausschließlich hierin, d.h. sie wehren sich dagegen, die neue Sprache in ihrer Literatur zu gebrauchen, um so ihre Muttersprache schützen und bewahren zu können, wie dies bei Thomas Mann (1875-1955), Erich Fried (1921-1988) und Manès Sperber (1905-1984) der Fall war (Kremnitz 2004: 190). In manchen Fällen birgt dies die Gefahr, dass die geschaffenen Werke nur von einem sehr kleinen Publikum gelesen werden können, zum Beispiel bei Autoren, die aus einem kleinen Sprachgebiet stammen. Wieder andere, besonders in jungen Jahren emigrierte Autoren, übernehmen die neue Sprache scheinbar problemlos und beginnen, literarische Texte in der Sprache des Landes, in dem sich nun ihr Lebensmittelpunkt befindet, zu publizieren (siehe Kremnitz 2004: 16ff.). Als Beispiel sei hier Joseph Conrad (1857-1924) genannt, der als Sohn eines polnischen Gutsbesitzers in der Ukraine geboren wurde und in seiner Jugend als Seemann nach Frankreich und England fuhr, wo er sich letztendlich auch niederließ. Die polnische Sprache spielte zu diesem Zeitpunkt kaum mehr eine Rolle in Conrads Leben – sicher nicht in literarischer Hinsicht, denn seine Texte schrieb er ausschließlich auf Englisch (ibid. 16). Andere Autoren, die durch ihre persönlichen Lebensumstände in direkten Kontakt mit mehreren Sprachen und Kulturen treten, bedienen sich je nach Textsorte verschiedener Sprachen, wie Samuel Beckett (1906-1989), der auf Englisch und Französisch schrieb, Vladimir Nabokov (1899-1977), der nach seiner Emigration nach Westeuropa zunächst noch auf Russisch schrieb, nach seiner Festigung in den USA jedoch ins Englische wechselte oder Jorge Semprun (1923), der seine Werke auf Französisch und Kastilisch verfasste (ibid. 17). Durch diese bilingualen Umstände ergibt sich vielfach das Phänomen, dass sowohl in der Muttersprache als auch in der neuen Sprache Literatur verfasst wird oder dass eine Art Polyphonie innerhalb der Texte entsteht, dass also muttersprachliche Sprachelemente – Worte, Phrasen, Satzkonstruktionen, Stilmittel, u.ä. – in den lokalsprachigen Text einfließen oder umgekehrt und somit eine sprachliche und kulturelle Grenzüberschreitung stattfindet.

Eine derartige Polyphonie treffen wir auch im Werk des persisch-niederländischen Autors Kader Abdolah an. Abdolah integriert persische sprachliche, kulturelle und literarische Elemente in einen niederländischen Kontext. Die auf diese Weise entstehende Transkulturalität ist das Charakteristikum seines Œuvres.

Kader Abdolah wurde am 12. November 1954 als Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani in der westiranischen Stadt Arak geboren. Hossein war das älteste von sechs Kindern einer wohlhabenden strenggläubigen schiitischen Familie<sup>2</sup>, die in einem Haus wohnte, das zur dortigen Moschee gehörte. Über die Atmosphäre im Hause sagte Abdolah Jahre später:

Als kind woonde ik in het huis van de moskee. De Koran was het boek des huizes. Er werd elke dag uit gelezen. Mijn oom Aga Djan, die nu 94 jaar oud is en die ik altijd als mijn vader heb beschouwd, heeft de Koran misschien wel zevenhonderd keer gelezen, 's morgens, 's middags, 's avonds, elke dag. Hij neuriede de teksten hardop. De Koran stroomde als een rivier door het huis, de hele dag door.<sup>3</sup> (Kooke 2008)

Stark geprägt wurde Abdolah aber nicht nur durch den islamischen Glauben, sondern auch durch seinen taubstummen Vater, einen seiner Onkel, der Imam war, sowie seinen Ururgroßvater Ghaem Magham Farahani, einem bekannten persischen Dichter und Premierminister, den der damals amtierende iranische Herrscher Mohammad Schah 1835 ermorden ließ (siehe Brouwers 2007: 1). In seinen Erzählungen und Romanen nehmen diese drei Figuren – der taubstumme Vater, der Imam und der politische Aktivist (um die Rolle seines Ururgroßvaters überspitzt darzustellen) – in unterschiedlichen Manifestationen einen zentralen Platz ein. Bereits früh plagten den jungen Hossein starke religiöse Zweifel, weshalb er sich letztendlich von der Religion abwandte:

Tot mijn vijftiende stond ik in contact met de Koran. Daarna kwam ik in aanraking met andere boeken, literatuur, detectives, Amerikaanse supermarkt-romannetjes. Vanaf mijn achttiende zat ik in een linkse ondergrondse beweging. Che Guevara werd mijn held. De Koran vond ik opium voor het volk. Het contact bleef verbroken tot zeven jaar geleden.<sup>4</sup> (Kooke 2008)

---

<sup>2</sup> Der Großteil der Bevölkerung des Iran gehört dem Islam an, wobei die Zwölfer-Schia vorherrscht. Daneben leben im Iran noch Sunniten sowie die religiösen Minderheiten der Ba'häi, der Zoroastrier, der Mandäer, der Christen und Juden.

<sup>3</sup> "Als Kind wohnte ich im Haus der Moschee. Der Koran war das Buch des Hauses. Es wurde jeden Tag daraus gelesen. Mein Onkel Aga Djan, der jetzt 94 Jahre alt ist und den ich immer als meinen Vater betrachtet habe, hat den Koran vielleicht siebenhundert Mal gelesen, morgens, zu Mittag, am Abend, jeden Tag. Er summt die Texte laut. Der Koran strömte wie ein Fluss durch das Haus, den ganzen Tag lang." – Alle in dieser Arbeit vorliegenden Übersetzungen aus dem Niederländischen wurden von mir, SM, vorgenommen. Ausnahmen sind Zitate aus ins Deutsche übersetzten Werken des Autors, die als solche ausgewiesen sind.

<sup>4</sup> "Bis zu meinem fünfzehnten Lebensjahr stand ich in Kontakt mit dem Koran. Danach kam ich in Berührung mit anderen Büchern, Literatur, Krimis, amerikanischen Supermarktromanen. Ab meinem achtzehnten Lebensjahr war ich in einer linken Untergrundbewegung. Che Guevara wurde mein Held. Den Koran hielt ich für Opium für das Volk. Bis vor sieben Jahren blieb der Kontakt abgebrochen." – Zu Abdolahs Abkehr vom Islam siehe auch die Kolumne 'Subjectief' aus dem Sammelband *Karavaan* (2003a: 111f.).

Diese 'Versöhnung' mit dem Islam<sup>5</sup> führte zu einer erneuten Auseinandersetzung mit dem traditionellen religiösen Gedankengut, worauf später noch zurückgekommen wird.

Ab 1972 studierte Abdolah fünf Jahre lang Physik in der iranischen Hauptstadt Teheran. Immer schon politisch interessiert, kam er während dieser Zeit in Kontakt mit diversen Studentenbewegungen und mit den Fadaian, einer marxistischen Untergrundbewegung, die sich zunächst gegen die vom Westen beeinflusste, autoritäre Politik des Schah wandte und nach dessen Sturz im Zuge der Islamischen Revolution im Jahre 1979 gegen das fundamentalistische Regime der iranischen Ayatollahs unter Khomeini auftrat. Innerhalb dieser Organisation arbeitete Abdolah als Berichterstatter für eine illegale Zeitschrift. Die Fadaian setzten auf Aufklärung unter der Bevölkerung und stützten sich auf die Hoffnung, dass die Menschen sich ihrer Situation bewusst werden und sich erheben würden, "totdat op een dag de partizanen uit de bergen zouden komen, om de steden te veroveren en het land te bevrijden".<sup>6</sup> (Mulder 2001: 32) Innerhalb der Kreise der Fadaian träumte man vom Auftauchen aus der jahrelangen Existenz im Untergrund und dem Gründen einer legalen, linksgerichteten Partei im Iran. Zu diesem Zwecke wurden die Mitglieder der Organisation in alle Ecken des Landes gesandt, um für Unterstützung zu werben und die Bevölkerung zu mobilisieren. Abdolah wurde nach Genave, einer Hafenstadt am Persischen Golf, geschickt, wo er fortan offiziell als Physiklehrer arbeiten, inoffiziell aber für die Belange seiner Organisation werben sollte. Die Handlanger des klerikalen Regimes durchschauten allerdings die Pläne der Fadaian und machten Abdolah ausfindig:

Op een avond stonden er plotseling twee gewapende mannen in mijn kamer. Ze bevalen me de stad onmiddellijk te verlaten en bedreigden me met de dood als ik niet gehoorzaamde. Het waren twee aanhangers van Khomeiny. Ik ben daarna nog twee weken in Genave gebleven, maar toen mijn portret op alle muren van scholen en bazaars hing, gaf ik het op. Ik zou een gevaarlijke marxist zijn die de schoolkinderen negatief beïnvloedde. Op school had ik al ontslag gekregen.<sup>7</sup> (ibid: 37)

---

<sup>5</sup> Abdolah selbst meint einen religiösen und politischen Prozess durchlaufen zu haben, "[...] een regenboog aan wereldbeelden [...]: de Perzische tradities en de islamitische opvoeding, het socialisme en het verzet, het humanisme en de Hollandse democratie. [...] God leeft krachtig in mijn herinneringen. Gods woord ken ik uit mijn hoofd, mijn geloof bestaat uit de verhalen die ik bij me draag." (in: Quaedvlieg 1997). – "[...] einen Regenbogen an Weltbildern [...]: die persischen Traditionen und die islamische Erziehung, den Sozialismus und den Widerstand, den Humanismus und die holländische Demokratie. [...] Gott lebt stark in meinen Erinnerungen. Gottes Wort kenne ich auswendig, mein Glaube besteht aus den Erzählungen, die ich bei mir trage."

<sup>6</sup> "bis eines Tages die Partisanen aus den Bergen kommen sollten, um die Städte zu erobern und das Land zu befreien."

<sup>7</sup> "Eines Abends standen plötzlich zwei bewaffnete Männer in meinem Zimmer. Sie befahlen mir, die Stadt unverzüglich zu verlassen und drohten mir mit dem Tod, sollte ich nicht gehorchen. Das waren zwei Anhänger Khomeinis. Ich bin danach noch zwei Wochen in Genave geblieben, aber als mein Bild auf allen Schul- und Bazarmauern hing, gab ich auf. Ich sei ein gefährlicher Marxist, der die Schulkinder negativ beeinflusse. In der Schule war ich schon gekündigt."

Abdolah zog weiter nach Ghom, der Hochburg des klerikalen Iran, wo die Ideologie der Fadaian keinerlei Zuspruch fand. So beschloss er im Sommer 1979 nach Kurdistan, einer nordwestlichen Provinz des Iran, aufzubrechen, wo gerade ein Bürgerkrieg am Entstehen war. Dort sahen die Fadaian fruchtbaren Boden für ihre Anliegen und Abdolah fand seine literarische Berufung: “Ik begreep dat ik mijn pen weer moest oppakken. Tot die tijd had ik ook wel geschreven, maar dat was steeds als verslaggever, voor onze ondergrondse krant. Ik had nooit een wapen gehad, ik was een man van de pen”.<sup>8</sup> (ibid.) Auf Basis dieser “persönlichen Entdeckungsreise” (ibid. 31) durch Kurdistan und Abdolahs mittlerweile aktiven politischen Rolle entstand im Jahre 1980 sein literarisches Debüt, das sich mit der Situation der Kurden im Iran und deren Kampf um Unabhängigkeit auseinandersetzte, wodurch dieser unterdrückten Minderheit endlich eine Stimme gegeben wurde. Im Stil von Reisebeschreibungen, jedoch auf eine ebenso persönliche wie politische Art und Weise, erzählt der Autor von seinen Erfahrungen in Kurdistan und dem Aufeinandertreffen mit vielen unterschiedlichen Menschen. Unterzeichnet hat der Autor sein Manuskript mit dem Pseudonym ‘Kader Abdolah’, das sich aus den Namen zweier exekutierter Freunde zusammensetzt (vgl. ibid. 39; De Moor & Kuijpers 1998).<sup>9</sup> Abdolahs Buch wurde durch die geistlichen Machthaber im Iran indiziert und alle bestehenden Ausgaben und Aufzeichnungen vernichtet (Abdolah 2006). Dennoch wurde das Buch, das das Schicksal der oft vergessenen Kurden ins Bewusstsein der Gesellschaft rückte, zu tausenden verkauft (Mulder 2001: 41)<sup>10</sup> und Abdolah war sich seines Wunsches, Autor werden zu wollen, sicherer denn je:

Als jongen heb ik jarenlang dagboeken bijgehouden, en ook later, als ik in de zomervakanties reizen maakte, had ik altijd een schrift bij me. Mijn familie, meisjes, iedereen las die boekjes als ik terugkwam. Ze waren er verliefd op.

Dat was mijn oefening. Maar ik wist dat ik, als ik schrijver wilde worden, eerst de politiek in moest. Ik wilde midden in de samenleving staan. Vechten voor de mensen. Dat

<sup>8</sup> “Ich begriff, dass ich meinen Stift wieder ergreifen musste. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich auch geschrieben, aber stets nur als Berichterstatter, für unsere Untergrundzeitung. Ich hatte nie eine Waffe, ich war ein Mann der Feder.”

<sup>9</sup> In einigen Quellen findet man die Information, dass das Pseudonym ‘Kader Abdolah’ einem einzigen Freund des Autors gewidmet ist. In Aussagen des Schriftstellers selbst ist allerdings durchwegs Sprache von zwei ermordeten Freunden, denen zu Ehren er sein Pseudonym aus deren beider Vornamen zusammengesetzt haben soll. In dem in seiner zweiten Sammlung von Kolumnen, *Een tuin in de zee*, aufgenommenen Text ‘Wat wilde hij zeggen’ erklärt der Autor die Wahl seines Pseudonyms mit den folgenden Worten: “Ikzelf draag een Koerdische naam: Kader Abdolah. Maar dat ben ik niet. Ik ben een ander. Ik verschuil me achter twee Koerden, twee vrienden: Kader en Abdolah. Kader was een Koerdische arts. Een arts te paard met een tas op zijn rug. [...] Abdolah was een stedenbouwkundige. Hij had plannen voor zijn Koerdistan.” (Abdolah 2001a: 10f.) – “Ich selbst trage einen kurdischen Namen: Kader Abdolah. Aber das bin ich nicht. Ich bin ein anderer. Ich verstecke mich hinter zwei Kurden, zwei Freunden: Kader und Abdolah. Kader war ein kurdischer Arzt. Ein Arzt zu Pferd mit einer Tasche auf seinem Rücken. [...] Abdolah war ein Stadtplaner. Er hatte Pläne für sein Kurdistan.”

<sup>10</sup> Siehe hierzu auch die Kolumne ‘Romantiek’ aus dem Sammelband *Karavaan* (Abdolah 2003a: 101ff.).

was mijn droom. In de boeken die ik in die jaren las, van Hemingway en Moravia, zag ik ook dat andere literatuur vaak met politiek te maken had.<sup>11</sup> (ibid.)

Durch die Herausgabe seines Buches über die Kurden machte Abdolah einen Schritt zurück zu seinen während der Kinder- und Jugendzeit geschriebenen Tagebüchern, aber auch einen großen Schritt nach vorne in Richtung schriftstellerischer Laufbahn. Literatur hat also immer eine fundamentale Rolle im Leben Abdolahs gespielt. Er wuchs mit den Geschichten der oralen persischen Erzähltradition im Stile von *Tausend und eine Nacht* ebenso auf wie mit Versen der berühmten mittelalterlichen Dichtermeister Hafez, Saadi, Omar Khayyam, Rumi und Ferdosi sowie mit Suren aus dem Koran. Während seiner Jugend stieß Abdolah in einem Kiosk gegenüber der hiesigen Moschee auf amerikanische Trivialromane, die Dinge beschrieben, “waar ik nooit van had gedroomd; borsten, korte rokjes”.<sup>12</sup> (Wijndelts 2006) Kurz darauf entdeckte Abdolah auch Klassiker der westlichen Literatur wie Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez und Alberto Moravia (Somers 2008), die einen großen Eindruck bei ihm hinterließen. Den Traum, Schriftsteller zu werden, hatte Abdolah scheinbar schon immer. Zumindest weisen verschiedene Aussagen seinerseits in einer Vielzahl an Interviews, aber auch in seinen Kolumnen und Erzählungen, deutlich in diese Richtung. Er fühlte sich mit der persischen literarischen Tradition immer tief verbunden – vielleicht zu erklären durch die Rolle seines Urgroßvaters Ghaem Magham Farahani. Seit dessen Ermordung träumte die Familie davon, noch ein einziges Mal einen berühmten Schriftsteller hervorzubringen (siehe Dala 1999; Quaedvlieg 1997; Riemersma 1997).

Die iranischen Ayatollahs gewannen immer stärker an Macht und auch bei der Wahl ihrer Methoden, um politisch Andersdenkende zum Schweigen zu bringen, wurden sie immer weniger zimperlich. Auch vor Abdolahs Familie machte das neue fundamentalistisch-klerikale Regime, das ebenso wie der Schah, der erst gestürzt worden war, politische Gegner und andere unbequeme Zeitgenossen rigorosen Repressalien aussetzte und sie verhaften, foltern und ermorden ließ, keinen Halt. Zwei seiner Schwestern wurden in jahrelanger Gefangenschaft gehalten und sein einziger Bruder wurde ermordet (Dala 1999). Als die Lage im Iran immer aussichtsloser und für Abdolah aufgrund seiner politischen und intellektuellen

---

<sup>11</sup> “Als Bub habe ich jahrelang Tagebücher geführt und auch später, als ich in den Sommerferien Reisen unternahm, hatte ich immer ein Heft bei mir. Meine Familie, Mädchen, jeder las diese Büchlein, wenn ich zurückkam. Sie waren verliebt in sie.

Das war meine Übung. Aber ich wusste, dass ich, wenn ich Autor werden wollte, zuerst in die Politik musste. Ich wollte mitten in der Gesellschaft stehen. Kämpfen für die Menschen. Das war mein Traum. In den Büchern, die ich in diesen Jahren las, von Hemingway und Moravia, sah ich, dass auch andere Literatur oft mit Politik zu tun hatte.”

<sup>12</sup> “wovon ich nie geträumt hatte; Brüste, kurze Röckchen.”



Aktivitäten gefährlich wurde, blieb ihm nur noch der Ausweg, seine Familie zurückzulassen und seine Heimat zu verlassen.

1985 kam Abdolah in die Türkei, wo er drei Jahre lang auf ein Visum für die Sowjetunion warten musste. Durch einen glücklichen Zufall ergab sich jedoch die Möglichkeit, nach Westeuropa zu gehen. In einer Gruppe politischer Flüchtlinge, die nach Vermittlung der Vereinten Nationen in den Niederlanden Asyl erhalten sollte, wurde ein Platz frei, wodurch Abdolah nachrücken konnte. 1988 erhielt er schließlich politisches Asyl in den Niederlanden.

Die weiteren Entwicklungen in Kader Abdolahs Leben nach seiner Ankunft in den Niederlanden sind im analytischen Teil dieser Arbeit integriert.

## **0.1 Werkübersicht**

Um das als Einführung gedachte Bild des Autors Kader Abdolah zu vervollständigen, folgt hier eine Werkübersicht über sein literarisches Schaffen. Dabei sollen vor allem die Werke präsentiert und besprochen werden, die in der Analyse leider keinen Platz gefunden haben oder nur unzureichend diskutiert werden können. Es sind dies einerseits seine Kurzgeschichten, mit denen er bereits einige Jahre nach seiner Ankunft in den Niederlanden debütierte, als auch eine Bearbeitung alter persischer Fabeln. Auch die Erfolge Abdolahs und diverse Auszeichnungen für sein Schaffen werden an dieser Stelle gewürdigt.

In einem Gespräch mit Frits van Exter im Jahre 1994 – also ein Jahr nach seinem literarischen Debüt – erklärte der Autor, welche Ziele er im Zuge seiner schriftstellerischen Tätigkeit erreichen möchte:

Ik ben een schrijver van mijn volk, maar komen jullie ook, Nederlanders. Ik hoop dat er een dag zal komen dat Nederlanders zeggen: Ja, Kader Abdolah is onze schrijver. Ik doe mijn best. Ik heb nog niets gedaan. Een boekje is niets. Het is een vreemd boompje in de tuin van de Nederlandse literatuur. Ik probeer het te laten groeien, dat het zijn eigen schaduw werpt.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Ich bin ein Autor meines Volkes, aber Niederländer, kommt auch. Ich hoffe, dass der Tag kommt, an dem Niederländer sagen: Ja, Kader Abdolah ist unser Autor. Ich gebe mein Bestes. Ich habe noch nichts getan. Ein Büchlein ist nichts. Es ist ein fremdes Bäumchen im Garten der niederländischen Literatur. Ich versuche, es wachsen zu lassen, sodass es seinen eigenen Schatten wirft.”

Ein Autor für das persische Volk wollte Abdolah sein, genauso sollten sich aber auch die niederländischen Leser seiner Literatur zuwenden, sodass diese einen Platz innerhalb der niederländischen literarischen Landschaft erhalten könnte. Betrachtet man den Autor und sein Œuvre 15 Jahre später, so stechen sofort die umfang- und facettenreiche Publikationsliste sowie die Popularität Abdolahs ins Auge. Dementsprechend wenig überraschend ist die Aussage des Autors in einem im Jahre 2005 für die Zeitung *Trouw* geführten Interview mit Iris Pronk, worin er gesteht, dass sich seine Ambitionen angesichts des großen Erfolgs in der niederländischsprachigen literarischen Landschaft ein wenig verschoben haben und er nun nach noch Höherem, nämlich einem Platz in der Weltliteratur, strebe.

Sein Debüt in der niederländischen Literatur gab Abdolah im Jahre 1993 mit der Sammlung von Kurzgeschichten *De adelaars* ("Die Adler"). Anhand neun verschiedener Erzählungen wird gezeigt, was es bedeutet Flüchtling, also ausgeschlossen und außenstehend, zu sein. Flüchtlinge vergleicht der Autor dann auch mit "verirrten Zugvögeln" (im Original "afgedwaalde trekvogels"): "Geen foto. Geen naam. Geen adres. Geen familie."<sup>14</sup> (Abdolah 1993: 9) Das Buch besteht aus semi-autobiographischen Erzählungen, die aus der autodiegetischen Perspektive der Ich-Figur erzählt werden und den Leser somit direkt am Schicksal des Flüchtlings teilhaben lassen. Während die Figur des Flüchtlings detailliert ausgearbeitet ist und man jegliche Regung in der Gefühls- und Gedankenwelt der beschriebenen Migranten wie durch eigene Empfindungen miterlebt, ist die Figur des Niederländers äußerst schemenhaft gehalten. Die betreffenden Personen werden zwar mit Namen ausgewiesen, sodass man weiß, dass man es mit Gerrit (aus der Kurzgeschichte 'Een onbekende trekvogel' – "Ein unbekannter Zugvogel"), Pieter ('Nachtmerrie' – "Albtraum") und Koos ('Het Amerikaanse bedrijf' – "Das amerikanische Unternehmen"; allesamt Figuren aus in *De adelaars* gesammelten Erzählungen) zu tun hat, runde Charaktere werden hier aber nicht präsentiert. Der erzählende Flüchtling arbeitet mit diesen Niederländern zusammen, eine richtige Bekanntschaft oder gar der Aufbau einer Beziehung scheitern aber an den scheinbar unüberbrückbaren kulturellen Unterschieden und an der abneigenden Haltung der Niederländer gegenüber dem Flüchtling (vgl. Balatková 2005: 45f.).

*De adelaars* war ein großer Erfolg in den Niederlanden und ein gelungener Einstand für Kader Abdolah. Die Sammlung von Kurzgeschichten wurde 1994 mit dem Preis *Gouden Ezelsoor* ausgezeichnet, der jedes Jahr an das bestverkaufte niederländische Debüt verliehen

---

<sup>14</sup> "Kein Foto. Kein Name. Keine Adresse. Keine Familie."

wird (Brouwers 2007: 2). Vor allem der Umstand, dass Abdolah bereits fünf Jahre nach seiner Immigration in die Niederlande ein Buch veröffentlichte, das auf Niederländisch verfasst und nicht erst aus einer anderen Sprache übersetzt war, wurde von Kritikern und Publikum gelobt.

Zwei Jahre später (1995) veröffentlichte Abdolah einen zweiten Band mit Erzählungen: *De meisjes en de partizanen* ("Die Mädchen und die Partisanen"). Wie bereits im Vorgänger *De adelaars* stehen auch hier die Flüchtlingsthematik und die Konsequenzen dieser Emigration zentral, nun aber nicht mehr so explizit, sondern eher als Hintergrundhandlung. Vielmehr werden Episoden aus dem Leben verschiedener Personen geschildert, die den Verlust einer geliebten Person zu beklagen haben. "De vlucht en het verlies van alles wat je dierbaar is"<sup>15</sup> stellen das Hauptthema dar, wie uns der Klappentext des Buches mitteilt. Jede der zehn Erzählungen ist jeweils auf eine Hauptperson fokussiert, deren Geschichten der Erzähler wiedergibt, wobei diese vorwiegend im Iran und in den Niederlanden, aber im Falle der Erzählung 'Hasan Garibi' auch in Deutschland lokalisiert sind. Die ersten fünf Erzählungen sind in der Ich-Form geschrieben, während die restlichen Kurzgeschichten aus einer auktorialen Erzählperspektive wiedergegeben werden, wobei sich der allwissende Erzähler immer wieder als kommentierende und reflektierende Instanz einschaltet. Durch diese Mischung aus vom Erzähler selbst erlebten Situationen mit Geschichten, die er nur aus zweiter Hand kennt und wiedergibt, erreicht Abdolah eine Verknüpfung seiner eigenen Fluchterfahrung mit der anderer Flüchtlinge. Die Flucht an sich wird so in einen größeren, umfassenderen Kontext gesetzt.

Für sein zweites Werk erhielt Kader Abdolah noch im Jahr des Erscheinens ein Charlotte Köhler-Stipendium der gleichnamigen Stiftung, das aufstrebende Autoren finanziell unterstützen soll. Des Weiteren stand das Werk auf den Longlists des AKO- und des Libris-Literaturpreises.

1997 veröffentlichte Abdolah schließlich seinen ersten Roman mit dem Titel *De reis van de lege flessen* ("Die Reise der leeren Flaschen"). Hauptfigur und gleichzeitig Erzähler ist der iranische Flüchtling Bolfazl, der gemeinsam mit seiner Frau und seinem Sohn in die Niederlande gekommen ist und seine massiven Eingewöhnungsschwierigkeiten nur mit Hilfe seines niederländischen Nachbarn, dem homosexuellen René, bewältigen kann. *De reis van de lege flessen* trägt stark autobiographische Züge und kann als Fortsetzung der Erzählbände *De adelaars* und *De meisjes en de partizanen* betrachtet werden. Zentral stehen auch hier wiederum die Flucht und ihre Konsequenzen: Schwierige Integration aufgrund kultureller und sprachlicher Schwierigkeiten, das Leben zwischen Gegenwart in neuer, zu Beginn abgelehnt-

---

<sup>15</sup> "Die Flucht und der Verlust von allem, was einem teuer ist"

ter Umgebung und in der mit Werten wie Sicherheit, Geborgenheit, Heimat, Familie verbundenen Vergangenheit und der daraus resultierenden inneren Zerrissenheit. Werden die Niederlande und der Iran von Bolfazl zu Beginn noch stark kontrastierend betrachtet, was nur noch mehr Schmerz und Heimweh bei ihm auslöst, erschließen sich ihm schließlich stets mehr Gemeinsamkeiten zwischen der niederländischen und der persischen Kultur und Mentalität. Diese Erkenntnis führt zu einer gewissen Aussöhnung mit der niederländischen Kultur.

Abdolahs Romandebüt *De reis van de lege flessen* war ein ebenso großer Erfolg wie die beiden vorangegangenen Erzählbänden. Der Roman schaffte es auf die Longlist des *Libris* Literaturpreises. Mittlerweile wurde das Buch ins Deutsche, Französische, Italienische, Spanische, Serbische und Türkische übersetzt und liegt in der niederländischen Originalfassung bereits im 12. Druck (Dezember 2007) vor.

Nach diesen Erfolgen folgte das Angebot der linksliberalen niederländischen Tageszeitung *De Volkskrant*, eine wöchentliche Kolumne zu schreiben. Für diese erhielt Abdolah 1997 den *ASN-ADO-Medienpreis*, was ihn dazu anspornte, eine Auswahl seiner Texte in eine Sammlung aufzunehmen. Dieser ersten Ausgabe seiner Kolumnen (*Mirza*, 1998) sollten zwei weitere, *Een tuin in de zee* (2001; „Ein Garten im Meer“) und *Karavaan* (2003; „Karawane“) folgen. Wie erfolgreich und beliebt Abdolahs wöchentliche Kolumne in *De Volkskrant* ist, beweist der Umstand, dass diese noch heute (2010) einen fixen Platz innerhalb der Zeitung hat bzw. in einem der Zeitung zugehörigen Online-Blog veröffentlicht wird.

Im Jahr 2000 erschien Abdolahs zweiter Roman *Spijkerschrift. De notities van Aga Akbar* („Die geheime Schrift. Die Notizen des Agha Akbar“). Die Geschichte von Vater und Sohn, die sich einander nach einer Phase der Entfremdung – zunächst aufgrund des stark divergierenden Weltbilds der beiden, später durch Ismaiels Flucht in die Niederlande auch im geographischen Sinne auftretend – symbolisch wieder annähern, indem durch die Lebensgeschichte des Vaters auch die des Sohnes erzählt wird, wurde sowohl im niederländischsprachigen Gebiet als auch international von Publikum und Kritikern sehr gut aufgenommen. Mittlerweile liegen Übersetzungen auf Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch, Dänisch, Norwegisch, Kroatisch und Türkisch vor; weitere Übersetzungen ins Hebräische, Indonesische und Bengalische sind in Arbeit (siehe unter [http://www.nlpvf.nl/basic/auteur.php?show=all&aut\\_vertid=846&id=2](http://www.nlpvf.nl/basic/auteur.php?show=all&aut_vertid=846&id=2)). Für sein Werk erhielt Abdolah im Jahr 2000 den *E. du Perron-Preis*, der jährlich an Personen oder Institutionen verliehen wird, die sich durch einen aktiven Beitrag zum gegenseitigen Verständnis und guten Zusammenleben aller in den Niederlanden vertretenen Volksgruppen ausgezeichnet haben (<http://www.litteraireprijzen.nl/index.php?fuseaction=home.showPrijs&prijsnr=262>).

Bereits zwei Jahre später folgte der Roman *Portretten en een oude droom* („Porträts und ein alter Traum“), der in den folgenden Auflagen unter dem Titel *De droom van Dawoed* (ab 2006; „Dawuds Traum“) herausgegeben wurde. Etwas ungewöhnlich für den Autor ist diese Geschichte geographisch in Südafrika und zeitlich kurz nach dem Ende der Apartheid situiert.

Ebenfalls im Jahre 2002 veröffentlichte Abdolah *Kelilé en Demné* („Kelilé und Demné“), eine Übersetzung und Bearbeitung von mittelalterlichen persischen Erzählungen. Diese Parabeln, in denen die beiden Schakale Kelilé und Demné die Hauptrolle spielen, entstammen dem *Panchatantra*, einer indischen Sammlung von Fabeln, die vermutlich aus der Periode zwischen 200 v. Chr. bis 300 n. Chr. stammen (vgl. Falk 1978: 1). Bald wurden diese Tierfabeln auch ins Persische übertragen, womit sie älter als die Erzählungen aus *Tausend und einer Nacht* sein dürften (Abdolah 1998: 81). Die Texte sind unterhaltsam ebenso wie lehrsam, halten sie doch den Menschen einen Spiegel vor und entlarven ihr oftmals lächerliches und beschämendes Verhalten. Zentral stehen wie in jeder Fabel menschliche Schwächen wie Eifersucht, Gier, Geiz, Untreue, Unehrlichkeit, usw. und universelle Themen wie Freundschaft, Liebe, Macht, Tod, etc., illustriert durch Gegensatzpaare wie weise – töricht, klug – dumm, verantwortungsbewusst – leichtsinnig, sehend – blind, usw. (vgl. Engelen 2002).

Mit der Veröffentlichung von *Het huis van de moskee* („Das Haus an der Moschee“) im Jahre 2005 sollte sich Kader Abdolah endgültig einen festen Platz innerhalb der niederländischen Literatur sichern. Die Familienchronik, die auch die letzten 100 Jahre der iranischen Geschichte (bis zum Jahr 1990) wiedergibt, thematisiert vor allem Politik und den Islam in all ihren Facetten, erzählt aber auch die Geschichte einer ganz besonderen Beziehung zwischen Vater und Sohn.

An die Erfolge von *Het huis van de moskee* konnte auch Abdolahs letztes Projekt – eine Bearbeitung des Koran und die Erzählung der Lebensgeschichte des Propheten Mohammad – nahtlos anschließen. Sowohl diese beiden Werke als auch der drei Jahre zuvor erschienene Roman wurden von den niederländischen Lesern zu Hunderttausenden gekauft und mit einer Vielzahl an Preisen ausgezeichnet.

Abdolahs literarische Bemühungen wurden in den Niederlanden also durchwegs positiv aufgenommen. In einer Zeit, in der sich gerade eine Gruppe marokkanisch stämmiger Autoren und Dichter wie Mustafa Stitou, Hans Sahar, Hafid Bouazza, Naima El Bezaz und Abdelkader Benali durch ihre Debüts innerhalb der niederländischen literarischen Landschaft bemerkbar gemacht hatten, schien der Boden fruchtbar für die Texte des Persers. Diese zweite Generation Allochthoner, die anders als Abdolah bereits als Kinder in die Niederlande gekommen

und dort aufgewachsen waren, begann ab dem Beginn der 1990er Jahre literarisch in Erscheinung zu treten. Seit dem Zweiten Weltkrieg waren die Niederlande vier Mal das Ziel großer Einwanderungsströme: zwei Mal in Folge der Dekolonialisierung ehemaliger kolonialer Gebiete (Niederländisch-Indien (das heutige Indonesien), das 1949 unabhängig wurde, und Suriname (Unabhängigkeit 1975)) und später durch verstärkte Arbeits- und Asylmigration (vgl. Brems 2006: 667; Paasman 1999: 328f.; Louwerse 2007: 10f.).

Nun waren die marokkanisch stämmigen Autoren nicht die ersten Allochthonen, die sich einen Platz in der niederländischen literarischen Landschaft erträumten. Bereits vor ihnen waren es Autoren aus ehemaligen Kolonialgebieten wie Bea Vianen, Edgar Cairo, Astrid Roemer, Hugo Pos und Ellen Ombre (alle aus Suriname), Tip Marugg und Frank Martinus Arion (von den Antillen) oder Marion Bloem und Frans Lopulalan (Indonesien), die dazu beitrugen, den literarischen Markt der Niederlande für neue Perspektiven zu öffnen (Brems 2006: 669). Die Ausgangsposition dieser Autoren wich allerdings stark von der der zweiten Generation marokkanisch stämmiger Schriftsteller ab: Waren die ersten noch zumindest durch die koloniale Vergangenheit mit den Niederlanden verbunden, zeigten letztere keinerlei Bezug zu ihrer neuen Heimat, in die sie in den meisten Fällen bereits als Kind kamen. Demnach erklärt sich auch das vorrangige Thema der aus der ersten Generation Allochthoner stammenden Autoren: Die Auseinandersetzung mit der verlassenen Heimat auf der einen Seite und der neuen Umgebung auf der anderen Seite sowie der Prozess der Migration stehen hier zentral (vgl. auch Abdolahs Werke), während Autoren der zweiten Generation bzw. Autoren, die bereits in jungen Jahren mit ihren Eltern in die Niederlande gekommen und dort aufgewachsen waren, sich mit anderen Thematiken wie Pubertät und Adoleszenz und den hiermit verbundenen Problemen sowie universellen Themen wie Liebe, Tod, Glauben, u.ä. auseinandersetzten.

Mittlerweile ist Abdolah über den Status des 'Flüchtlingsautors' hinausgestiegen und zu einem der beliebtesten und meist gelesenen niederländischen Autoren der Moderne avanciert.<sup>16</sup> Auf seine großen Erfolge angesprochen, meint der Autor allerdings, dass ihn diese zwar einerseits sehr freudig und stolz machten, andererseits aber auch traurig stimmten und sehr

---

<sup>16</sup> Vielleicht auch durch seine Unkompliziertheit ist Kader Abdolah bei seinem Publikum, dessen Nähe er konstant sucht, so beliebt. Auftritte, Lesungen und Signierstunden in Bibliotheken, Buchhandlungen, aber auch an anderen öffentlichen Plätzen sind gang und gäbe. 2006 nahm er einen Auftrag als Gastautor an der Universität Leiden an und unterrichtete die Studierenden. Auch vor den Medien scheut sich der Autor nicht: In unzähligen Debatten zu literarischen und künstlerischen, aber auch zu gesellschaftlichen, politischen und sozio-kulturellen Themen war und ist Abdolah gerngesehener Gast. Gelegenheit über sein eigenes Werk und sein literarisches Schaffen zu sprechen, bekam und bekommt der Autor in einer Vielzahl an Fernseh- und Radioauftritten und Interviews mit Zeitungen und Zeitschriften (vgl. Brouwers 2007: 9).

schmerzten, da er nicht der große Autor in seiner Heimat geworden sei, sondern im Exil. Da er seine Werke auf Niederländisch verfasst, können seine Familie, sowie seine Freunde und Bekannte seine Texte nicht einmal lesen und an seinem literarischen Erfolg teilhaben (siehe Quaedvlieg 1997). Uns von Verkaufszahlen und Publikumspreisen wegbewegend und die Meinungen von Kritikern betrachtend, fällt auf, dass diese vor allem den moralischen, politischen und interkulturellen Wert von Abdolahs Werken hervorheben (Brouwers 2007: 11). Vielfach wird Abdolah dann auch als “Autor zwischen den Kulturen” tituiert (vgl. Marbe 1997; Van der Mark 1997; Leijnse & Van Kempen (1998)), wobei ich mich lieber Van den Bergs (2000) und Balatkovás (2005) Bezeichnung “Autor in zwei Kulturen” anschließen möchte. Eine schöne Beschreibung findet sich auch bei Schutte (1995), die meint, der Autor befinde sich “rittlings auf zwei Kulturen”. Kategorisierungen wie diese sind wohl zum einen aus seiner Biographie, zum anderen aber auch aus seiner bereits angesprochenen prinzipiellen Einstellung zur Aufgabe eines Autors, nämlich der des Schaffens von sozialem Bewusstsein und politischem Engagement, abzuleiten. In den ersten Rezensionen und Artikeln zu Kader Abdolah und seinen Werken standen vor allem deren biographische Hintergründe mit Schlagworten wie politische und religiöse Diktatur, Flucht, Exil und Integration im Vordergrund. Exemplarisch hierfür stehe die Aussage von Daniëlle Serdijn (2000), die schreibt: “In zijn boeken liet Kader Abdolah zich aanvankelijk kennen als de gevluchte Iraniër die in bloemrijk en spaarzaam Nederlands verhalen vertelde, zijn lezers vertederde met poëtische terzijdes en zijn liefde verklaarde aan dat ene gedicht van Rutger Kopland, Jonge sla”.<sup>17</sup> Im Allgemeinen hatten die meisten Kritiker ausschließlich lobende Worte für den aus dem Iran stammenden Autor, der bereits wenige Jahre nach seiner Ankunft in den Niederlanden Texte in der neuen Landessprache verfasste, übrig, und betonten besonders Abdolahs Willenskraft, Talent und Sensibilität. Abdolahs Werke seien gekennzeichnet durch einen “compacte, hoekige, nadrukkelijke en bewonderenswaardig heldere taalgebruik”<sup>18</sup> (Luis 1997), eine Subtilität und Treffsicherheit, in der Idiomatik sowie eine erstaunlich präzise Beobachtungsgabe (ibid.) und eine “soberheid, directheid en beeldend vermogen”<sup>19</sup> (De Moor & Kuijpers 1998), was am Ende ein Werk hinterlässt, “das mit leichter Hand viele Fäden verwebt, Genres aufbietet, Tonlagen erprobt” (Gauß 2003) – “prächtige, universelle Literatur”, wie De Boer (2000)

---

<sup>17</sup> “In seinen Büchern präsentierte Kader Abdolah sich anfänglich als der geflohene Iraner, der in blumigem und sparsamem Niederländisch Geschichten erzählte, seine Leser mit poetischen Randbemerkungen erweichte und seine Liebe zu dem einen Gedicht von Rutger Kopland, Jonge sla, erklärte.”

<sup>18</sup> “einen kompakten, ungelinken, nachdrücklichen und bewundernswert klaren Sprachgebrauch”

<sup>19</sup> “Schlichtheit, Direktheit und Darstellungskraft”

meint. Dennoch war in Untertönen auch immer wieder Kritik auf Abdolahs einfachen Stil<sup>20</sup> hörbar, wie aus folgenden Stimmen klingt: “Zijn thematiek is eenvoudig en herkenbaar, er is niets moeilijks aan. Van psychologische haarkloverijen houdt hij zich verre”<sup>21</sup> (Rooseboom 1997) und “[D]e dialogen zijn over het algemeen onopmerkelijk en de situaties die hij schetst grenzen nogal eens aan het cliché of hebben een sentimentele ondertoon”.<sup>22</sup> (Van Deel 2003) Das autobiographische Element in Abdolahs Werk schien dennoch beim Großteil der Kritiker äußerste Priorität zu haben, schien dieses doch eine gewisse ‘Authentizität’ im Werke Abdolahs zu garantieren (vgl. Breure 1994; De Boer 2000; Messeman 2006). Ein Großteil der in den ersten Jahren nach Abdolahs literarischem Debüt verfassten Rezensionen, Kritiken oder Artikel beinhaltete eine Vielzahl an Aussagen des Autors selbst, die als Basis für die Beschäftigung mit ihm hergenommen wurden. Im Laufe der Jahre und mit steigendem Erfolg wurde die Rezeption Abdolahs differenzierter und interessierte man sich nun auch für Themen und Motive abseits der Flüchtlingsthematik. Essayistische und analytische Stücke über Abdolah und sein Werk häuften sich, was im deutlichen Widerspruch zur anfänglichen Beschäftigung mit dessen Person steht.

## 0.2 Problemstellung

Die vorliegende Studie fokussiert auf die interne Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen den Kulturräumen und Vorgänge der transkulturellen Kommunikation. Mit dem Blick auf die Vielfalt kultureller Vernetzungen am Beispiel der Transkulturalität über die Interferenz zwischen dem Iran und den Niederlanden im Werke von Kader Abdolah, sollen die intertextuellen Verweise untersucht werden; genauer gesagt soll diskutiert werden, inwiefern diese von einer Sprache in eine andere übertragenen Zitate transkulturell wirken. Charakteristisch für Abdolahs Werk ist die Verbindung der Niederlande und des Iran in sprachlicher, thematischer, stilistischer und kultureller Hinsicht. Persische Anekdoten, Idiome, Motive, Gedichte, Geschichten und Lieder werden in den niederländischen Kontext seiner Werke integriert. Die persischen Elemente wirken im niederländischen Kontext, genauso wie der niederländisch(sprachig)e Rahmen das Wesen der aufgenommenen persischen Elemente beeinflusst.

---

<sup>20</sup> Auf Abdolahs Poetik wird in Abschnitt 5.3.2 ausführlich eingegangen.

<sup>21</sup> “Seine Thematik ist einfach und erkennbar, daran ist nichts Schwieriges. Von psychologischen Haarklaubereien hält er sich fern.”

<sup>22</sup> “[D]ie Dialoge sind im Allgemeinen nicht bemerkenswert und die Situationen, die er skizziert, grenzen abermals an das Klischee oder haben einen sentimental Unterton.”



Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bilden ausschließlich Abdolahs Zitate aus dem Persischen. Interessant gestaltet sich diese Untersuchung, da Abdolah sowohl im translatorisch-linguistischen als auch im anthropologisch-ethnologischen Sinne übersetzt. Der Autor transkribiert hierzu zunächst persische Schriftzeichen ins lateinische Alphabet, um sie danach in die niederländische Sprache zu übersetzen (translatorisch-linguistisches Niveau). Meine Vermutung ist, dass dieses Persisch durch die doppelte Übertragung (vom Persischen ins Niederländische und zwar erstens auf phonetischer und zweitens auf semantischer Ebene) nicht mehr dasselbe Persisch wie zuvor ist, dass sich durch verschiedene Interferenzprozesse aber auch der niederländische Kontext ändert. Durch jede Übertragung von sprachlichen und kulturellen Elementen findet ein Kontextwechsel statt, der die betreffenden Komponenten (unabhängig davon, ob es sich um die Ausgangs- oder die Zielsprache handelt) einem Wandel unterzieht. In einem zweiten Schritt (anthropologisch-ethnologisches Niveau) werden bei Abdolah auch die beiden den Sprachen zugehörigen Kulturen ‘übersetzt’ (im Sinne von transferiert): Teile der persischen Kultur werden in die niederländische übersetzt und übertragen wie auch in umgekehrter Richtung Teile der niederländischen Kultur in die persische eingeschrieben werden. Es kommt hier zu Interferenzvorgängen, die mit den Bewegungen eines Pendels vergleichbar sind: in einer stetigen Dynamik von einer Seite zur anderen, in einem gleichmäßigen Fluss. Die Frage ist nun, auf welchem Niveau diese Vorgänge der wechselseitigen Beeinflussung stattfinden und durch welche Techniken diese in Bewegung gebracht werden. Gehen wir davon aus, dass beide Kulturen – die persische und die niederländische – sich als Entitäten präsentieren, die gleichzeitig Einfluss abgeben als auch Einfluss aufnehmen, so wäre zu klären, ob dieser kulturelle Transfer auch tatsächlich im Sinne der Transkulturalität immer zwischen und noch mehr spezifiziert quer durch die betroffenen Kulturen stattfindet, nämlich von einer Kultur zur anderen und umgekehrt. Eine weitere Frage ist, wie Abdolah in seinen Werken mit der Abgrenzbarkeit von Kulturen umgeht. Schließlich müssen die Kulturen zunächst im Sinne einer Unterscheidung benannt werden, um überhaupt fassbar und beschreibbar zu werden, dürfen aber dem Konzept der Transkulturalität folgend aber nicht als verabsolutiert und starr, sondern vielmehr als dynamisch und in einem stetigen Prozess des Veränderns begriffen aufgefasst werden.

Das transkulturelle Geschehen in Abdolahs Werken wird in dieser Arbeit als eine Art Momentaufnahme betrachtet. Untersucht werden soll das gesammelte und vereinigte Material aus dem Persischen und dem Niederländischen in dem Augenblick, in dem sich diese treffen, also genau in dem Moment, in dem ich als Leserin, als Rezipientin, dem Text Sinn verleihe und die Zusammenhänge herstelle. Der wechselseitige Aspekt des Einflussprozesses, der auch

den Leser einschließt und diesem eine aktive Rolle zuschreibt, wird in literaturwissenschaftlichen Studien leider oftmals zugunsten einer Analyse anhand von als faktisch angesehenen Merkmalen vernachlässigt. Dabei ist in vielen Fällen genau der Leser derjenige, der diese wechselseitige Beziehung durch seine Interpretationen erst aufdeckt (vgl. Mahmody 2008a: 37-40). Den Thesen Roland Barthes' und des Strukturalismus folgend ist ein Text nie abgeschlossen, sondern stets in einem dynamischen Zustand, innerhalb dessen der Leser aktiv eingreifen und dem Text je nach Kontext, Moment und persönlichem Hintergrund Sinn verleihen kann. Jeder Text erweist sich dann als 'already written' bzw. 'read' und entlehnt seine Bedeutung somit der Beziehung zu anderen Texten (vgl. Allen 2000: 6). Dementsprechend können einer derartigen Textanalyse keine Beweise aufgrund darstellbarer Fakten und nachvollziehbarer Prozesse entspringen, doch das soll auch nicht das Ziel dieser Arbeit sein. Vielmehr liegt es im Interesse meiner Forschung, neue Perspektiven und Annäherungsweisen an die Werke Abdolahs aufzuzeigen, um somit Denkanstöße zu geben und eventuell einen weitsichtigeren Diskurs rund um das Thema literarische Transkulturalität in Gang zu bringen.

Zum Zwecke der Analyse werden sowohl Werke von Kader Abdolah – seine Romane, Kurzgeschichten und Kolumnen – als auch Egodokumente (hier Essays und Aussagen in Interviews) und Paratexte (im vorliegenden Fall Vorworte, Nachworte, Klappentexte, Anmerkungen) untersucht. Dabei bleibt die Frage sekundär, ob es sich bei in den fiktiven Werken ebenso wie in den Selbstzeugnissen und den Sekundärtexten getätigten Aussagen um autobiographische Informationen und Fakten handelt oder nicht. Diese Frage hat, so denke ich, nichts mit den Interferenzvorgängen und der dadurch evozierten Transkulturalität in Abdolahs Werken zu tun und ist damit unerheblich für die vorliegende Arbeit.

### **0.3 Bestandsaufnahme und Forschungsstand**

Die Erforschung transkultureller Elemente und Phänomene innerhalb eines literarischen Kontextes äußert sich prinzipiell in einer überschaubaren Anzahl an Studien. Zwar beschäftigt sich die Komparatistik prinzipiell mit den Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Literaturen, im Besonderen mit den eng zusammenhängenden Vorgängen der Rezeption, des Einflusses und der Intertextualität; der Aspekt der Transkulturalität wurde hierbei aber lange Zeit weitgehend ausgeklammert. Nur die postkoloniale Theorie nahm von jeher Prozesse wie Globalisierung, kulturelle Hybridisierung, interkulturelle Kommunikation und Identitätsbildung als fundamentale Bestandteile in den literarischen Diskurs auf und ebnete somit den Weg für

die kritische Beschäftigung mit Literatur, die sich am Rande der Peripherie bewegte und dadurch aus dem Kontext der 'Kanonliteratur' herausfiel.

Innerhalb der Literaturwissenschaften wird in den meisten Studien eher von der interkulturellen Prägung diverser literarischer Beziehungen gesprochen (wobei diesen allerdings eher ein kontrastierender Charakter auf der Basis von starren Zuschreibungen von Werten wie 'Eigenheit' und 'Fremdheit' zugewiesen wird), anstatt deren verbindendes Potential in den Vordergrund zu rücken. Dies könnte daran liegen, dass die analytische Literaturbetrachtung sich in vielen Fällen nach wie vor am Konzept der Nationalliteraturen, also der an Herder angelehnten Überzeugung, dass jede Nation eine für sie spezifische Literatur besitzt, orientiert (siehe Kapitel 2). Lange Zeit wurden die Faktoren Volk, Tradition und Sprache gemäß einer monokulturalistischen Vorstellung als Pfeiler des Nationalstaates betrachtet. Aufgabe der Nation war es, als übergreifende Instanz zu fungieren, die die kulturelle Identität konstituierte und infolgedessen dafür sorgte, dass diese auch aufrecht erhalten blieb. Literatur wurde als jeweilige Nationalliteratur aufgefasst, wodurch sie den Charakter eines Hilfsmittels zur Konstruktion und Sicherung von kultureller Identität erhielt.

Die Auffassung von starren, unflexiblen Kulturen, Identitäten und Literaturen steht in vollkommenem Widerspruch zum Wesen des in dieser Arbeit verwendeten Modells der Transkulturalität. Ausgangspunkt dieses Konzeptes ist ein dekonstruktivistischer, denn die Differenzen zwischen den verschiedenen Komponenten werden gemäß Derridas *différance*-Begriff nie als stabil oder gegeben angesehen. Anders verhält es sich bei der Interkulturalität, die noch stets in Kategorien von 'eigen' und 'fremd' denkt und Kultur als stabile, abgeschlossene Entität betrachtet (siehe Kapitel 1).

Darüber, wieso innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung eine Bevorzugung interkultureller Konzepte gegenüber transkultureller vorherrscht, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Eine mögliche Erklärung könnte die Tatsache darstellen, dass Wolfgang Iwans Model der Transkulturalität ein sehr abstraktes ist, das kaum greifbare methodische Ansatzpunkte bietet. Der Ausgangspunkt einer transkulturellen Beschäftigung mit Literatur ist ein hochgradig interdisziplinäres Bewusstsein und die Abkehr von jeglichen Ethnozentrismen (vgl. Lindberg-Wada 2006: 3), was eine weitere Erschwerung bedeuten könnte. Schließlich denken wir uns die Welt nicht 'im Einzelnen', sondern stellen so viele Zusammenhänge wie möglich zwischen den sich uns präsentierenden Komponenten her, um die Darstellung der Realität zu vereinfachen, weshalb die Kategorisierung von diversen Elementen und deren Zusammenschluss in Kollektive einen so fundamentalen Platz innerhalb des menschlichen Denkens einnimmt.

Betrachten wir im Folgenden eine Auswahl von unter dem Gesichtspunkt der ‘Transkulturalität’ verfassten Studien, um den Forschungsstand zu resümieren. Diesen Studien ging ein langer Selektionsprozess voran, der besonders durch drei Kriterien geleitet wurde: die inhaltliche Relevanz für meine eigenen Forschungszwecke, die Brauchbarkeit bzw. Unbrauchbarkeit der vorgestellten Methoden sowie die analytische Umsetzung der angegebenen theoretischen Ansätze. Die angeführten Analysen sind aktueller Datierung (zwischen 2000 und 2007 verfasst) und nähern sich dem Forschungsgegenstand unter zweierlei Perspektiven an: In einer ersten Kategorie werden kulturelle und sprachliche Grenzgänger vorgestellt, während sich eine zweite Gruppe mit der Manifestation transkultureller Prozesse in migrantischen und postkolonialen Kontexten beschäftigt. Anschließend sollen diese Studien kritisch diskutiert werden, um so darzulegen, durch welche Überlegungen das in dieser Arbeit gebrauchte methodische Konzept zustande kommt.

### 0.3.1 Grenzgänger

Gestreift wird das Gebiet der Transkulturalität durch die sogenannte ‘Grenzgänger-Forschung’, die laut Blödorn (2004) “Prozesse wechselseitiger Beziehungen und transkultureller Positionen” untersucht, “indem primär biographische, autorenbezogene Faktoren und literarische Produktion in einem sich gegenseitig ergänzenden (und häufig bedingenden) Beziehungsgeflecht betrachtet werden”. (25) In diesem Rahmen wären zwei sich in einem skandinavischen Kontext bewegend Dissertationen zu nennen, die sich mit textueller Zweisprachigkeit auseinandersetzen: Andreas Blödorn untersucht die literarische Mehrdimensionalität in der Literatur der beiden dänischen Dichter Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger, Anne-Bitt Gerecke (2002) die Poesie und Poetik Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs, der sich Zeit seines Lebens in einer Position zwischen den Kulturen bewegte.

Bikulturelle Literaturkonzeption im Kontext von Blödorns Studie *Zwischen den Sprachen. Modelle transkultureller Literatur bei Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger* präsentiert sich im Spannungsfeld nationaler Identitätsbildung zwischen Deutschland und Dänemark um 1800. Hier spielte vor allem Kopenhagen, das im ausgehenden 18. Jahrhundert noch weitgehend zweisprachig – nämlich Dänisch und Deutsch – war, eine tragende Rolle. Untersucht werden Texte der dänischen Dichter Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger. In diesen macht Blödorn sowohl eine sprachliche als auch eine thematische grenzüberschrei-

tende Bikulturalität aus (12), die sich durch die biographischen Hintergründe der beiden Autoren erklären lässt: Sander war von Deutschland nach Dänemark gekommen, während Oehlenschläger sich in Richtung Deutschland orientierte und beide ließen viele ihrer Dichtungen in zwei verschiedensprachigen Originalfassungen drucken und sowohl in Dänemark als auch in Deutschland veröffentlichen. In seiner Studie untersucht Blödorn zunächst vier dieser zweisprachig konzipierten Geschichtsdramen, die um deutsch-dänische Identitätskonflikte kreisen, und vergleicht zu diesem Zweck die deutschen Dramenfassungen in einem zweiten Schritt mit den dänischen Gegenstücken. Diese literarische Zweisprachigkeit ist laut Blödorn bei beiden Autoren „Ausfluß einer bikulturellen Poetik, die den Leser mit trans- bzw. hypernationalen kulturellen Identitätsentwürfen konfrontiert“. (11)

Was sind nun die Voraussetzungen für textuelle Zweisprachigkeit? Blödorn hat derer einige formuliert (26f.): So müssten die verschiedensprachigen Einzeltexte als doppelte Ausdrucksform eines übergeordneten Textes verstanden werden, wobei der Diskurs rund um Produktion und Rezeption, in den die Texte eingebunden sind, nicht außer Acht gelassen werden darf. Die textinternen Rezeptionsmöglichkeiten zweisprachiger Literatur verweisen oft auf die zweite, anderssprachige Fassung, wodurch eine Art ‘Eigen-Rezeption’ nur dann möglich ist, wenn das Wechselspiel der verschiedensprachigen Textfassungen berücksichtigt wird (ibid.). Zweisprachige und bikulturelle Literatur bildet Identitätsentwürfe des jeweiligen Autors ab, der seine schreibende Tätigkeit oft als vermittelnden Prozess zwischen zwei Sprachen und/oder zwei Kulturen versteht. Dieses identitätskonstituierende Geschehen wird größtenteils in autobiographischen Schriften und Selbstzeugnissen reflektiert. Die Autoren und mit ihnen ihre Werke befinden sich laut Blödorn in einer Position des Dazwischen, das sich innerhalb einer dominanten und monokulturell ausgerichteten Nationalliteratur bewegt (27).

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt Gerecke (2002), die sich in ihrer Dissertation *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie* mit dem deutschen Dichter beschäftigt. Gerstenbergs Werk zeichnet sich laut Gerecke durch eine bewusste Einnahme einer Position zwischen den Kulturen aus, wodurch er gerade in Zeiten der europaweiten Nationenbildung mit einhergehender Identitätsstiftung ‘nur’ eine deutsch-dänische ‘Bindestrich-Identität’ (11), also keine eindeutige nationale Identität, besaß. Gerecke untersucht, wie sich diese Zwischenposition zwischen Dänemark und Deutschland sowie zwischen dem Dänischen und dem Deutschen in Gerstenbergs kritischer und literarischer Produktion niederschlägt. Um die fließende Identität Gerstenbergs greifbar machen zu können, geht sie von Homi K. Bhabhas Konzepten des ‘in-betweenness’, also des ‘Dazwischenstehens’, und des ‘third space’ (‘Dritter Raum’) aus. Dies ist meines Erachtens ein Wi-

derspruch in sich, äußert sich in Gereckes Modell doch Transkulturalität als statische Positionsbestimmung, die sich durch eine bewusste Wahl des ‘Dazwischenstehens’ kennzeichnet. Transnationalität betrachtet sie hierbei als Konzept der Entgrenzung, das jeglichen nationalen Diskurs unterläuft, und den Weg zu einer grenzenlosen Kultur öffnet, was ebenfalls zu kurz gegriffen ist, wenn wir uns die Person Gerstenbergs und seine Stellung zwischen Deutschland und Dänemark in Erinnerung rufen.

### 0.3.2 Migrantische und postkoloniale Kontexte

Vor allem vor dem Hintergrund migrantischer und postkolonialer Erfahrungen spielt Transkulturalität eine große Rolle. Einen sehr praktischen Ansatz wählen Hendrik Blumentrath, Julia Bodenbug, Roger Hillman & Martina Wagner-Egelhaaf (2007) in *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Ausgehend von Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität, das von der Überzeugung der inneren Differenziertheit und Komplexität jeder Kultur sowie der externen Vernetzung von verschiedenen Kulturen geprägt wird, untersuchen sie einige Beispiele aus der türkisch-deutschen Literatur und dem türkisch-deutschen Film. So werden Werke von Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu auf ihre Sprache hin analysiert. Beide setzen sich über jegliche Grammatik- und Stilregeln der deutschen Sprache hinweg und mischen Deutsch und Türkisch durcheinander. Im Falle Zaimoğlus sind es die von ihm als ‘Kanaken’ titulierten ‘Deuschtürken’ aus den verarmten Vorstädten, die verstärkt zu Wort kommen und sich hierbei einer von ihnen selbst entwickelten ‘Kanak Sprak’, einer Mischsprache aus dem Deutschen und dem Türkischen, bedienen. Sowohl bei Zaimoğlu als bei Özdamar machen Blumentrath e.a. den transkulturellen Charakter ihrer Kunst in der mehrsprachigen Dimension ihrer Texte aus. Weitere zentrale Punkte der vorliegenden Studie sind die Fragen nach kultureller Identität, die anhand der Theorien Stuart Halls und Homi K. Bhabhas Hybriditätskonzept untersucht werden, und dem Antagonismus zwischen Eigenheit und Fremdheit, die vor dem Hintergrund von postkolonialen Theorieansätzen wie Alterität, Orientalismus und Subalternität besprochen werden.

Direkt auf das Phänomen Sprache gerichtet ist Roland Spillers Studie *Tahar Ben Jelloun. Schreiben zwischen den Kulturen* (2000), die sich dem bekanntesten Vertreter der französischsprachigen Literatur des Maghreb, dem Marokkaner Tahar Ben Jelloun, widmet. Das Spezifische an Jellouns Schreibweise ist laut Spiller dessen spielerischer Umgang mit kultureller Perspektivierung, wodurch unterschiedliche Formen der Selbst- und Fremdwahrneh-

mung entstehen, Identitäten, Differenzen und Alteritäten also gleichsam konstruiert und dekonstruiert werden. Auf diese Weise gelingt es dem Autor nicht nur, die eigene Sichtweise, sondern auch die des kulturell ‘Anderen’ darzustellen. Auch Spillers Studie beschäftigt sich mit einem transkulturellen literarischen Phänomen, bevorzugt aber wie Gerecke die Bezeichnung ‘interkulturell’, wie schon der Titel seiner Habilitation, der Tahar Ben Jelloun als Autor ‘zwischen den Kulturen’ ausweist, deutlich macht. Spiller fasst das ‘inter’ im Schreiben Ben Jellouns in drei Bereiche: in die interkulturelle Pragmatik, die Interkulturalität als literarischen Referenzbereich sowie – und hier ruht das Hauptaugenmerk Spillers – die interkulturelle Schreibweise als diskursive Praxis der Konstruktion von Identität und Alterität (19). Die in Ben Jellouns Werken vorherrschende Verwendung von Redevielfalt und Mehrstimmigkeit wird laut Spiller durch dessen Einbeziehung arabischer Dialekte und mündlicher arabischer Überlieferungen bedingt. Ferner wird diese Polyphonie durch die Verwendung wörtlicher Übersetzungen von umgangssprachlichen und religiösen Wendungen und Sprichwörtern, die Wiedergabe arabischer Wörter im Original oder in transkribierter Form, die Übertragung der mündlichen Sprechsituation in den lyrischen oder narrativen Kontext des Französischen sowie die ‘Übersetzung’ von Bildlichkeit und Metaphorik bewirkt (51f.). Berücksichtigt werden muss also auch der außerliterarische Aktionsradius. Dabei nimmt Ben Jelloun weder eine ausschließlich marokkanische noch eine spezifisch französische Haltung ein, sondern agiert in beiden Kulturen, wodurch das ‘Fremde’ zum ‘Eigenen’ wird und umgekehrt (19). Gerade die von Spiller beschriebene Polyphonie in Ben Jellouns Werk sowie die Positionsbestimmung des Autors in beiden Kulturen macht diese Studie auch für unsere Zwecke interessant, sind diese Faktoren doch auch wichtige Elemente in Bezug auf Kader Abdolahs Person und Werk.

Ähnlich argumentiert Vera Alexander (2006), in deren Beitrag ‘Investigating the Motif of Crime as Transcultural Border Crossing: *Cinnamon Gardens* and *The Sandglass*’ englischsprachige Literatur im Mittelpunkt steht, die zwar Kriminalität behandelt, jedoch nicht unbedingt unter dem Genre der Kriminalliteratur geführt wird. Konkret handelt es sich um die bereits im Titel genannten Romane *The Sandglass* von Romesh Gunesekera und *Cinnamon Gardens* von Shyam Selvadurai, beide 1998 veröffentlicht. Beide Autoren stammen aus Sri Lanka und leben jetzt in England bzw. Kanada. “[I]n overstepping and even erasing the line separating right from wrong, crimes enhance awareness of the existence and location of borders [...] and, as a result, the oppositions defined by them” (140f.), worin laut Alexander das transkulturelle Potential dieser Romane liegt, denn “[w]hile border crossings in crime fiction are often cast in terms of destructive transgressions which threaten social stability, transcultural writings such as the ones examined [...] can be said to use crime motifs in questioning

naïve dichotomies of good and evil, in criticising oppressive social orders and in presenting borders as spaces of flexibility, insight, and innovation”. (141) Die in Kriminalromanen zentral stehenden Verbrechen bilden also laut Alexander die Basis für das transkulturelle Geschehen, da diese so flexibel einsetzbar seien, um diverse Pole wie ‘gut’ und ‘böse’ oder ‘schuldig’ und ‘nicht schuldig’ ins Wanken zu bringen. Auch transnationale bzw. –kontinentale und transhistorische Grenzüberschreitungen sind in den beiden besprochenen Romanen auszumachen, springen sie doch zwischen Sri Lanka und England sowie zwischen den Jahrzehnten hin und her, wobei einige der in den Romanen auftretenden räumlichen und zeitlichen Grenzüberschreitungen direkt den Biographien der Autoren entstammen. In der direkten Textanalyse ortet Alexander die Entstehung des Transkulturellen in der Verbindung zwischen der in den Romanen geschilderten kolonialen Vergangenheit und der postkolonialen Gegenwart und dem Übergang von einem postkolonialen Kontext auf einen kulturell allgemeineren, denn die vorherrschenden explizit postkolonialen Elemente in der Konfrontation zwischen verschiedenen Kulturen wandelten sich im Laufe der Romane zu einer allgemeineren Bewertung der Bedeutung kultureller Kontakte in Richtung transkultureller Perspektiven (144f.). Alexander weist darauf hin, dass nicht jede von Migranten geschriebene Literatur automatisch transkulturelle Literatur sei, betont aber, dass ein bi- oder multikultureller Hintergrund eine grundlegende Komponente transkultureller Literatur sei (142).

Ebenfalls mit transkulturellen und transhistorischen Übergängen beschäftigt sich Nora Tunkels Studie zu Werken der kanadischen Autorin Jane Urquhart (*Transcultural and Trans-historical Aspects in Three Recent Novels by Jane Urquhart*, 2004). Ausgangspunkt sind die traditionell und romantisch anmutenden Strukturen, Techniken und Themen innerhalb des historiographischen Romans, die auch in der gegenwärtigen kanadischen Literatur noch ihren Platz haben. Durch eine Art Tiefenanalyse dreier Romane aus der Feder Urquharts möchte Tunkel beweisen, dass die kanadische Literatur des 21. Jahrhunderts aufgrund multiethnischer Einflüsse weit innovativer ist als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Vor allem anhand von Konzepten der Identitätskonstruktion spannt sie den Bogen zur Postmoderne und zum Postkolonialismus und zeigt auf, dass dem Genre des historiographischen Romans immer schon eine gewisse Hybridität inhärent war, da es die Opposition zwischen historischen Tatsachen und fiktiven Zügen vereine (28). Neuere Ausformungen des Genres nehmen verstärkt auch Mythen, orale Traditionen und Volksmärchen auf. Thematische Transkulturalität sei in den vorliegenden Werken durch das sogenannte “cultural imaginary” gegeben, also das ‘kulturell Fiktive’, das sich durch seinen dreidimensionalen Charakter auszeichne, wodurch es über jegliche festgeschriebene Bilder und Definitionen hinsichtlich Kulturen und kultureller Identität



hinweggeht. Tunkel definiert es als “a term that can signify an abstract, overall concept of culture constructed by each ‘identity-group’ [...] in the form of symbols, myths, etc., and additionally, it refers to the actual manifestations of this abstract concept, in for example, literature. Of course, cultural imaginary, though being closely linked to the idea of identity, is an ever-changing multi-faceted notion”. (32) Durch die vielfältigen Verbindungen zwischen Nordamerika und Europa, Geschichte und Kultur, Vergangenheit und Gegenwart in den Werken Urquharts ergeben sich transkulturelle Settings und Beziehungen, kulturelle Kollisionen und Synthesen sowie die Ausbildung eines transhistorischen Bewusstseins und Gedächtnisses, die nach Tunkels Analyse die folgenden transkulturellen Elemente offenbaren: Hybridisierte Identität der Protagonisten, Antagonismus zwischen angeborener Heimat und Wahlheimat sowie der daraus resultierende Gegensatz zwischen traditioneller und moderner Welt. All diese Faktoren bewegen sich entlang der temporären Achse, sind also nicht nur transkulturell, sondern auch transhistorisch, bezieht sich das ‘trans’ doch auf eine syntagmatische Achse ebenso wie auf eine paradigmatische. Auf der syntagmatischen Achse sind lineare Verbindungen und Entwicklungen aufzufinden, während sich auf der paradigmatischen die verschiedenen Querverbindungen auf der vertikalen Linie abspielen (3). Aus der vorliegenden Studie wird also ersichtlich, dass all die Genreverschiebungen und –erweiterungen infolge der Aufnahme unterschiedlicher kultureller Elemente und der mimetischen Transformation historischer Konzepte es ermöglichen, dass Kultur und Geschichte hierin nun anders dargestellt werden können (100), wodurch eine eindeutige Klassifizierung der Werke Urquharts unmöglich wird.

#### **0.4 Kritische Betrachtung**

Was viele der vorgestellten Studien gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass inhaltlich oft nicht gehalten wird, was im Titel versprochen wurde. Konkret bedeutet dies, dass zwar ein Fokus auf transkulturelle Prozesse angekündigt, dann aber von einer Position zwischen den Kulturen, also von Interkulturalität, ausgegangen wird. Das Konzept der Transkulturalität wird auch nicht ausreichend – wenn überhaupt – erklärt, sondern einfach als Begriff introduziert und unreflektiert benutzt.

Des Weiteren fällt der fehlende analytische Ansatz und/oder eine Methode an den besprochenen Studien auf, was aber keineswegs negativ aufgefasst werden soll. Der Untersuchungsgegenstand ist ebenso abstrakt wie komplex und es können über diesen keine definiti-

ven Aussagen gemacht werden. Gleichzeitig kann es bei der Beschäftigung mit transkulturellen Momenten innerhalb literarischer Texte keinen paradigmatischen Zugang geben, da in diesen Fällen Subjektivität eine erhebliche Rolle spielt. Transkulturalität kann anhand diverser Beispiele unterschiedlicher Art aufgezeigt, aber nicht bewiesen werden. Es geht vielmehr um das Aufspüren solch kulturüberschreitender Spuren innerhalb literarischer Texte und deren kritische Besprechung und nicht um deren Festschreibung als eindeutige und unverrückbare Manifestationen von Transkulturalität. Schließlich sollen – auch im Sinne des Konzeptes an sich – nicht die involvierten kulturellen Elemente separat besprochen werden, sondern die Begegnung zwischen diesen und die daraus entstehenden vielfältigen Überschneidungsräume. Durch diese Interaktion befinden sich die Elemente in einem Zustand andauernder Bewegung, was ihren fließenden Charakter bewirkt. Die jeweiligen Komponenten treffen sich in einer Art ‘freier Raum’ (vgl. Bhabhas Hybriditätsmodell, Abschnitt 2.3) und das Ergebnis der vielfältigen Vermischungs-, Überlappungs- und Überschneidungsprozesse kann keiner der beteiligten Kulturen zugeschrieben werden. Von fundamentaler Wichtigkeit ist nicht die Frage, was zu einer Kultur gehört und was zu einer anderen, sondern welche Ausformungen der einen Kultur in der anderen sichtbar und fühlbar werden sowie welche neuen Ausformungen infolge der Wechselwirkung zwischen beiden entstehen.

In diesem Zusammenhang stellen sich die folgenden Fragen: Wie beschreibt man abstrakte Konzepte – in unserem Falle Kulturen –, die nicht greifbar, geschweige denn abgrenzbar sind und sich in einem ständigen Prozess der Veränderung befinden? Wo endet System A und wo beginnt System B und können solche Pole überhaupt definiert werden? Wie kann ein System untersucht werden, in dem sich verschiedene Elemente durchdringen ohne aber eine vollkommene Vermischung zu erfahren oder mit anderen Worten: Auf welche Weise nähert man sich der Beziehung zweier Kulturen, die für sich bereits prinzipiell multikulturelle Konstrukte sind und durch die Begegnung miteinander noch eine zusätzliche Dimension – nämlich diejenige, die sich durch die Vermengung von System A mit System B, wobei eine Menge zwischen A und B entsteht, die allerdings nicht C ergibt – erhalten? Ist es überhaupt möglich, andere Kulturen zu beschreiben, ohne dabei von einem ethnozentristischen Standpunkt auszugehen, sprich: Ist die Loslösung vom ‘Eigenen’, soweit dies für die Annäherung an das ‘Andere’ und die Beschreibung vom ‘Anderen’ notwendig ist, um nicht auf das Niveau von Wertzuschreibungen und Hierarchien zu kommen, grundsätzlich realisierbar? Spielt nicht die Wahl der als Ausdrucksmittel gewählten Sprache auch eine erhebliche Rolle bei der Bestimmung des jeweiligen Gesichtspunktes? In dem Moment, in dem die Entscheidung fällt, von beispielsweise der deutschen Sprache Gebrauch zu machen, wird doch auch unwillkürlich

der Blick des deutschsprachigen Raumes mit all seinen Normen, Werten und Perspektiven übernommen. Wie kann dann eine von der 'eigenen' Ausgangskultur gefärbte Sichtweise vermieden werden? Oder ist dies schon ganz grundlegend ein unmögliches Unterfangen?

Diese Überlegungen bringen uns direkt zur Kulturtransferforschung. Auch innerhalb dieses Forschungszweigs wird nachdrücklich betont, dass sich Ausgangs- und Zielkultur auf demselben Niveau bewegen, d.h. dass von keinerlei Hierarchie zwischen verschiedenen Kulturen oder Kulturgruppen ausgegangen werden darf. Der Begriff 'Kulturtransfer' wurde Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts von den Literatur- und Kulturwissenschaftlern Michel Espagne und Michael Werner geprägt. Im Zentrum ihrer Untersuchungen am Pariser 'Centre national de la recherche scientifique' standen die vielfältigen kulturellen Austauschbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert, die sie mit komparatistischen Mitteln nicht ausreichend darstellen konnten. Die Komparatistik mit altbekannten Termen wie 'Kulturbeziehungen', 'Kulturaustausch' bzw. '-mischung' und 'Rezeption' (Lüsebrink 2005: 23) beschränkte sich Espagne und Werner zufolge zu stark auf die Vergleiche von untereinander abgegrenzten Kulturräumen und Nationalliteraturen (vgl. Espagne 1997: 310), während ihr Anliegen war, die "zahlreiche[n] Verknüpfungen und Übergangserscheinungen zwischen Kulturbereichen, die nur aus ideologischen Gründen oder aus einer Neigung zu schematischer Darstellung einander gegenübergestellt werden". (Espagne & Greiling 1996: 10) Ausgehend von der Überzeugung, dass Kulturen nicht unvermittelt nebeneinander bestehen und sich je nach den ihnen spezifischen äußeren und inneren Gegebenheiten entwickeln, sondern sich in einem konstanten dynamischen Wachstums- und Anreicherungsprozess befinden, der durch wechselseitige Austauschbewegungen zwischen den unterschiedlichsten kulturellen Ausformungen bedingt wird, "wird Transfer nicht länger als lineare Verbindung zwischen zwei Untersuchungseinheiten gedacht, sondern als ein auf Mehrdeutigkeit basierendes multiplexes Verfahren des Austauschs von Informationen, Symbolen und Praktiken, im Laufe dessen permanent Uminterpretation und Transformation stattfindet". (Celestini & Mitterbauer 2003: 12) Gegenstand der Kulturtransferforschung sind die vielschichtigen Prozesse, die bei der Übertragung bestimmter Elemente zwischen verschiedenen Kulturen stattfinden, also auf welche Art und Weise die kulturellen Elemente oder nennen wir sie im Sinne Lüsebrinks (2005) "kulturelle Artefakte" also "Texte, Diskurse, Medien und Handlungsweisen sowie die kulturelle Dimension von Wirtschaftsgütern und Tauschobjekten" (ibid. 29) von einer anderen Kultur übernommen werden und inwiefern diese während des Übernahmeprozesses in einen gänzlich neuen Kontext verändert werden. Diese Frage ist insofern fundamental, als "[j]eder

Kontextwechsel eine Sinnverschiebung und Umdeutung kultureller Elemente [impliziert]”. (Scherke 2003: 99) Der Kontaktbereich, der durch das Aufeinandertreffen der Kulturen entsteht, kann als Ort der Übersetzung von Kulturen angesehen werden, wodurch Kultur an sich als Übersetzung aufgefasst werden kann (vgl. *ibid.* 101).

Der Charakter solch einer Kontaktzone steht im Einklang mit der Polysystemtheorie des Literatur- und Kulturwissenschaftlers Itamar Even-Zohar. Das Modell von Literatur als Polysystem wurde bereits von den russischen Formalisten begründet, die sich einerseits ausschließlich dem literarischen Gehalt eines Textes, dem sogenannten literarischen Faktum, zuwenden wollten, andererseits aber Literatur auch immer im Kontext des gesellschaftlichen Ganzen betrachteten. Vergleichbar ist der Ansatz des französischen Soziologen Pierre Bourdieu und seines ‘literarischen Feldes’.

Nach Even-Zohar besteht jedes semiotische System sowohl aus diachronen wie aus synchronen Komponenten, die ihrerseits auch jeweils ein eigenes System darstellen und somit zusammen ein Polysystem bilden (Even-Zohar 1990b: 11). Als Polysystem bezeichnet Even-Zohar “a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent”. (*ibid.*) Diese im Polysystem involvierten Elemente sind ihrerseits ebenso dynamisch und heterogen wie das gesamte System, von dem sie einen Teil ausmachen. Kurz gefasst: Jedes semiotische Polysystem ist immer Teil eines noch größeren anderen Polysystems. Zwischen den unterschiedlichen (Sub-)Systemen und den zahlreichen Elementen gibt es zwar sehr wohl hierarchische Strukturen, diese können allerdings nicht in starre Positionen wie Zentrum und Peripherie eingeteilt werden. Das ganze System mit all seinen Komponenten befindet sich in andauernder Bewegung, wodurch Verschiebungen vom Zentrum zur Peripherie und umgekehrt sowie Überlappungen zwischen den Elementen stattfinden können (*ibid.* 14). Im ständigen Wechselspiel der Elemente werden neue ins System integriert, während andere entweder freiwillig oder in Folge einer eingesetzten Emanzipation vom System abgegeben werden oder das System tritt in neue Kontakte mit anderen Systemen.

Das von Espagne und Werner entwickelte Konzept des kulturellen Transfers bietet nicht nur gegenüber der klassischen Komparatistik Vorteile, wie die bereits angesprochene Ablehnung jeglicher Festschreibung auf bestimmte Kulturräume, Sprachen oder Nationalliteraturen, sowie die Beschäftigung mit den Verknüpfungspunkten und den Überschneidungsprozessen anstatt eines reinen Vergleichs zwischen unterschiedlichen kulturellen Systemen oder Literaturen. Durch ihren interdisziplinären Charakter und die Übernahme von Konzepten aus u.a.

der postkolonialen Theorie und der Kulturanthropologie (vgl. Kokorz & Mitterbauer 2004: 10) geht die Kulturtransferforschung prinzipiell von einem ganz anderen Kulturverständnis aus, nämlich von einem konstruktivistischen und anti-essentialistischen, in dem die Zirkulation von unterschiedlichsten kulturellen Elementen an Bedeutung gewinnen. Dabei stehen auch die vielfältigen Tätigkeiten der vermittelnden Instanzen zentral, was der Forschung zusätzlich einen soziologischen Gesichtspunkt verleiht (vgl. ibid. 9). Ferner fokussiert das Konzept des Kulturtransfers nicht auf Momentaufnahmen oder nur kurzfristig angelegte Ausformungen des Kulturkontakts, sondern auf "prozessuale Verlaufsformen, durch die kulturelle Artefakte verschiedenster Art zwischen Kulturräumen zirkulieren" (Lüsebrink 2005: 27), wodurch die langfristigen Prozesse der Vermittlung kultureller Artefakte dargestellt werden können. Interesse gilt auch den am kulturellen Transfer beteiligten Akteuren, die Kollektive als auch Individuen gleichermaßen sein können. Auf individueller Ebene wären als Vermittler zwischen den Kulturen all jene zu nennen, "die auf freundschaftlicher oder auch nur auf der Ebene des gemeinsamen Interesses an einer Sache über die nationalen Grenzen hinweg miteinander verbunden" (Kortländer 1995: 3) sind. Ohne solch vermittelnde Instanzen kann ein Transfer von kulturellen Elementen auf höherer Ebene gar nicht erst zustande kommen. Wird der Austausch von Individuen – in erster Linie Reisende, Wissenschaftler aller Disziplinen, Übersetzer, Journalisten, Künstler, Personen im öffentlichen Dienst, diverse Händler, usw. – an unterster Ebene des kulturellen Transfers angesetzt, so folgt in der nächsten Stufe der kulturelle Austausch zwischen sozial konstruierten Gruppen wie zum Beispiel Nationen (ibid. 4). Durch eine stärkere Öffnung der Kollektive untereinander und vermehrter Kontaktaufnahme mit anschließenden Wechselbeziehungen werden nationale Grenzen abgebaut und der Weg zum Entstehen einer globalen Kultur geebnet. Was entsteht, ist eine Art *Ein-Fluss* oder besser gesagt eine Wechselbeziehung, denn der Austausch von verschiedenen Elementen geschieht nicht auf Basis einer 'Einbahnstraße', also nur in eine Richtung, von einer Quelle zum Ziel, wobei die Quelle der Ursprung des Fließens wäre und der Einfluss dessen Ziel, an welchem diese Bewegung aufhört. Womit wir uns beschäftigen, ist aber ein fortwährender '(Ein-)Fluss' zwischen Quelle und Ziel, wobei sich diese beiden Komponenten keineswegs als fixe Pole verhalten, sondern dynamisch und veränderlich sind (vgl. Mahmody 2008a: 33-36).

Über den kulturellen Transfer sind wir direkt beim Thema Übersetzung von Kulturen angelangt. Sind Kulturen überhaupt übersetzbar oder sind es nicht eher bestimmte Konzepte, Anschauungen und Schlüsselbegriffe, die übertragen werden? Basieren wir uns auf die sich durch diese Arbeit ziehende Definition von Kultur als ein dynamisches, stetigem Wandel unterworfenen Konstrukt aus einer Vielzahl an unterschiedlichen kulturellen Elementen (siehe

Kapitel 1), so muss festgehalten werden, dass Kultur als Entität niemals übersetzt werden kann, sondern immer nur Teile eben dieser (vgl. Wolf 2003: 85-99). Die aus dieser Überlegung resultierende Frage wäre, ob Elemente aus einer uns (scheinbar) gänzlich fremden Kultur denn überhaupt soweit verstanden werden können, dass eine Übersetzung in Angriff genommen werden kann. Schließlich nimmt jede Übersetzung ihren Ausgang von der Position und aus der Perspektive des 'Eigenen', von wo aus das 'Fremde' übertragen wird, zum Beispiel in Form eines originalsprachigen Textes, der in die Zielsprache übersetzt wird (vgl. Kremnitz 2004: 106f.). Ist es dann aber nicht so, dass es zum Zwecke einer gelungenen Übersetzung mehr bedarf als reiner sprachlicher Kenntnisse? Muss nicht in jedem Übersetzer auch ein Vertreter der Anthropologie (sowohl in ihrer kulturbezogenen als auch in ihrer sozial gefärbten Ausrichtung) und der Ethnologie stecken, der ebenso eine fundierte Kenntnis über historische, politische, gesellschaftliche, künstlerische, usw. Merkmale der Gemeinschaft besitzen muss, aus deren Sprache er einen Text übersetzt, aber auch von der Gemeinschaft, in deren Sprache der Text übersetzt wird? Jede Übersetzung bedeutet nicht nur eine Übertragung von Worten, sondern ebenso gut eine Übertragung von Wertesystemen. Folglich müssen beim jeweiligen Übersetzer vielfältige Kenntnisse von sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache inklusive diverser Gepflogenheiten auf kulturellem Gebiet und Details aus Bereichen wie Geschichte, Politik, usw. vorhanden sein, um einen Text zufriedenstellend übersetzen zu können. Aus diesem Grunde ist es wichtig, den ethnozentrischen Blickwinkel aufzugeben und sich während der übersetzerischen Tätigkeit ebenso der historischen Beziehungen zwischen den betroffenen Sprachgebieten und Kulturen wie auch den Repräsentationen beider im jeweils anderen Kontext bewusst zu sein und auch die Selbst- und Fremdwahrnehmung nicht außer Acht zu lassen (vgl. Tippner 1997: 4). Im Sinne Novalis wird durch den Vorgang der Übersetzung das 'Eigene' erweitert und bereichert, da das 'Fremde' im Zuge der Übersetzungsprozesse immer mehr ins 'Eigene' integriert wird. Über die Tätigkeit des Übersetzens ist es möglich, Differenzen und Alteritäten zu überwinden und somit Brücken zu bauen und das Verständnis für den/die/das Andere/n zu fördern, sprich also Nähe zu schaffen. Dabei werden nicht nur sprachliche, sondern auch kulturelle und gesellschaftliche Grenzen überschritten, hinsichtlich der Literatur aber auch Grenzen zwischen den unterschiedlichsten literarischen Strömungen und Genres. Transfer an sich ist ein Vermittlungsprozess und folglich führt kultureller Transfer zu transkultureller Kommunikation zwischen vormals getrennten Elementen, denn Übersetzer sind im Sinne Reschs (2003) "ExpertInnen für die Textproduktion über Kulturgrenzen hinweg" und müssen sich dementsprechend ihrer wichtigen Rolle bewusst sein, denn "ihre Texte bestimmen die Realitätssicht der Zielkultur und die Subjektpositionen der

ZiellerInnen mit". (364) Ein Übersetzer muss also zunächst den in eine andere Sprache zu übertragenden Text rezipieren und die Intention des Autors feststellen. Dem Übersetzer kommt grundsätzlich eine aktive und kreative Rolle als Leser zu, denn das Verstehen des Textes durch den Übersetzer ist erst gewährleistet, wenn dieser "sowohl die Individualität des Textes als auch dessen Einbettung in ein Gefüge von sprachlichen Funktionen, Textsorten, -gattungen, -konventionen sowie den konkreten Lebensbezug" (Kupsch-Losereit 1995: 2) in seine Rezeption einbezieht. Von geglücktem Verständnis kann laut Kupsch-Losereit dann gesprochen werden, wenn der Übersetzer "die textuelle Information in seine eigenen Wissens- und Handlungsstrukturen, das Fremde in das Vertraute, die Andersheit eines Textes – die auf zeitlicher, kultureller und/oder sprachlicher Ferne beruhen kann – in die eigene Textwelt integrieren kann". (ibid.) Die Übertragung des Inhaltes eines Textes – der Transfer dessen Bedeutung von einer Sprache in eine andere – schließt demnach nicht nur die situationsspezifischen Sprach- und Kommunikationskonstellationen ein, sondern ebenso "deren kulturelle Implikation und Voraussetzungssysteme" wie "Produzent/Empfänger, Interrelation zwischen beiden, Zeit, Ort, Sprachhandeln, Inhalte, Erfahrungen, Intention". (ibid. 5) Übersetzung als Teil des Kulturtransfers präsentiert sich als bikulturelles Ereignis, das grundlegende Kenntnisse über die Ausgangs- und die Zielkultur voraussetzt.

## **0.5 Methodik**

Die bisherigen Überlegungen zeigen, dass eine Untersuchung des beschriebenen Forschungsgegenstandes Transkulturalität im beabsichtigten Sinne nicht durch eine einzige, bestimmte Theorie oder Methode zu bewerkstelligen ist. Ein Ansatz, der mehrere Perspektiven und Ausgangspunkte vereint, ist in diesem Falle zielführender, um die Komplexität des zu untersuchenden Gegenstands greifen zu können. Schließlich geht es nicht darum, Beweise zu erbringen und die persische Sprache und Kultur von der niederländischen im Sinne von 'eigen' und 'fremd' abzugrenzen, sondern um die Beziehung zwischen den beiden und was dazwischen, darüber, darunter, mittendrin passiert. Transkulturalität ist nämlich nicht als Verlust, sondern als Bereicherung; nicht als *Akkulturation*, also die Assimilation an eine der beteiligten (meist als in der Hierarchie höher eingestufen) Kulturen mit als Folge einer *Dekulturation*, d.h. dem vollkommenen Verlust der eigenen Kultur als Resultat, sondern eher als *Inkulturation* zu verstehen. Dies ist aber nicht im Sinne einer gewaltsamen Einführung kultureller Elemente von einem System in ein anderes aufzufassen (wie es zum Beispiel im Kolonialismus gang und

gäbe war, die indigenen Kulturen zu unterdrücken und ihnen die kulturellen Gepflogenheiten der Kolonisatoren aufzuzwingen). Worum es geht, ist eine wechselseitige Durchdringung der zunächst getrennten Kulturen, in Folge derer in einem steten dynamischen Prozess diverse Elemente aus der einen Kultur in die andere übergehen und umgekehrt. Anders ausgedrückt: Angestrebt wird keine ‘Einverleibung’ oder ‘Einbürgerung’ unterschiedlicher kultureller Elemente, sondern eine ‘Einschreibung’ im Sinne eines gleitenden Ineinanderübergehens eben dieser in einen divergierenden kulturellen Kontext. Fundamental ist hierbei die Feststellung der absoluten Gleichwertigkeit aller Kulturen, sodass es zu keiner Hierarchisierung zwischen den unterschiedlichen kulturellen Systemen und zu einer auf dieser fiktiven Rangordnung basierenden Selektion der Elemente, die in die andere Kultur übertragen werden sollen, kommen darf.

Einige Ansätze aus den eben besprochenen Studien können für unsere Analyse durchaus übernommen werden. So schließt die vorliegende Arbeit bei Blödorns (2004) These an, dass sich sprachliche und thematische grenzüberschreitende Bikulturalität meistens aus den biographischen Umständen der betreffenden Autoren ableiten lässt. Der Gebrauch des Konzepts der Transkulturalität bei Blumentrath, Bodenburg, Hillmann & Wagner-Engelhaaf (2007), um mit Hilfe einer Anzahl an kulturwissenschaftlichen Grundbegriffen und Theorieansätzen in der behandelten Literatur und im Film inszenierte türkisch-deutsche Konstellationen zu besprechen, erscheint ebenfalls als hilfreich. Dabei fungiert das Attribut ‘türkisch-deutsch’ als “Beobachtungs- und Beschreibungsperspektive”, fokussiert es doch “auf produktions- und rezeptionsbezogene, thematische und strukturelle Berührungs-, Überschneidungs- und Grenzlinien zwischen türkischen und deutschen nationalkulturellen Bedingungsfaktoren, die es sichtbar macht und zugleich in ihrer perspektivischen Konstruiertheit relativiert”. (119) Nicht das Beweisen, sondern das Aufzeigen, das Sichtbarmachen, Unterstreichen und Behandeln transkultureller Phänomene ist ebenso wie in der vorliegenden Arbeit die Ambition hinter der Studie Blumentraths e.a. Hierbei kann allerdings weder von festgeschriebenen Standpunkten und Perspektiven, von denen aus das Forschungsobjekt in Angriff genommen wird, noch von statischen Grenzen, die den Untersuchungsgegenstand räumlich wie auch symbolisch einschränken, ausgegangen werden. Als fix angesehene Klassifizierungen wie ‘eigen’ und ‘fremd’ und in unserem Falle ‘persisch’ und ‘niederländisch’ müssen zugunsten offener, dynamischer Formen der Selbst- und Fremdwahrnehmung aufgegeben werden, sodass diese verschwimmen und infolge dieser Bewegung auch eine Sichtweise des kulturell ‘Anderen’ dargestellt werden kann. Im Falle Abdolahs wäre zu untersuchen, ob überhaupt Kulturunter-



schiede zwischen dem ‘Persischen‘ und dem ‘Niederländischen‘ generiert werden und wenn ja, mit welcher Technik und ob diese dann als absolut betrachtet werden. Dabei ist grundsätzlich nachvollziehbar, dass die kulturellen Pole zunächst benannt werden müssen, denn ohne Festschreibung kann sich auch keine Interferenz zwischen den beiden entwickeln. Die Grenze zwischen den Polen oder Kulturen sollte in Folge aber keineswegs verabsolutiert werden, sondern es sollte der Versuch unternommen werden, die Bewegung, die konstant zwischen diesen stattfindet, sowie das Resultat dieser Wechselbeziehung zu beschreiben. Nur dann kann von Transkulturalität im Sinne von Wolfgang Welsch gesprochen werden. Diese Dynamik und Veränderlichkeit von Identitäten und Kulturen wird in allen angeführten Studien betont, wenn sie auch unterschiedliche praktische Ansätze wählen. Das Ergebnis der Untersuchungen ist jeweils, dass starre Grenzen zwischen Kulturen, Räumen und Zeiten nie bestanden haben, sondern dass wir es von jeher mit transkulturellen, translokalen und transhistorischen Phänomenen zu tun hatten. Ob diese Feststellung auch auf die Werke von Kader Abdolah zutrifft, wird die Analyse zeigen.

Zur Überzeugung, dass Kulturen ebenso wie Identitäten relativ sind, gelangt auch Spiller (2000), der für seine Studie zwar eine interkulturelle Betrachtungsweise wählt, aber für unsere Zwecke dennoch hilfreich ist. Er deduziert von seiner zentralen Fragestellung der Interkulturalität die Themenschwerpunkte “literarische Blicke, kulturelle Perspektivierung, Polyphonie, Mythenreprise, Geschlechterrollen und Mündlichkeit” als “unabdingbare Kategorien der Analyse postkolonialer Literaturen”. (29) Diese Perspektivierung ergibt sich auch aus der Einbeziehung autobiographischer Elemente in viele transkulturelle Werke, so wie sie auch bei Abdolah zu finden ist, wodurch zwischen Ort und Zeit hin und her gesprungen werden kann, also sowohl eine transkulturelle als auch eine transhistorische Dynamik entsteht (vgl. die Studien von Alexander (2006) und Tunkel (2004)). Auch durch die Polyphonie, die wie bereits erwähnt im Werke Abdolahs sehr stark ausgeprägt ist, können starre kulturelle Grenzen aufgehoben werden. Abdolah bedient sich dabei sowohl der Wiedergabe persischer Wörter in Transkription, der Übertragung der mündlichen Sprechsituation in den lyrischen oder narrativen Kontext des Niederländischen und der ‘Übersetzung’ von Bildlichkeit und Metaphorik – alles Merkmale, die Spiller (2000) auch in Tahar Ben Jellouns Literatur ausmacht (51f.). Bei Abdolah äußert sich die Mehrstimmigkeit vor allem durch den verstärkten Gebrauch von persischen Zitaten sowie Idiomen, Phrasen und Sätzen, die vom Autor selbst ins Niederländische transkribiert und teilweise auch übersetzt werden. Andere Fragmente wiederum lässt er völlig unübersetzt und unkommentiert im Text stehen, sodass sich deren Sinn nur der persischen Sprache kundigen Lesern erschließt.

Dieser kulturelle Synkretismus in Form der Transkulturalität, infolgedessen Kader Abdolah das Persische und das Niederländische in seiner Rolle als Vermittler im Rahmen neuer Ausdrucks- und Darstellungsformen sprachlicher, kultureller und literarischer Art zusammenbringt, ist es, der im Weiteren zentral stehen wird. An diesem Punkt ist es hilfreich, auf Itamar Even-Zohars Polysystemtheorie zurückzugreifen, da dieses Modell 'Literatur' ähnlich betrachtet wie das Konzept 'Kultur' in der vorliegenden Arbeit aufgefasst wird, und dies in dreierlei Hinsicht: Erstens ist Literatur im Lichte von Even-Zohars Ansatz ein vielschichtiges, komplexes und facettenreiches Ganzes, das sich zweitens aus einer Vielzahl an unterschiedlichen Einflüssen aus anderen Literaturen zusammensetzt und sich drittens in einem stetigen dynamischen Prozess kontinuierlich verändert und weiter entwickelt. Literatur sei laut Even-Zohar (1990c) nichts anderes als ein Polysystem. Das literarische (Poly-)System wird zunächst vor allem durch den Umstand geprägt, dass es nicht festgeschrieben werden kann. Das bedeutet, dass *das* literarische System nicht besteht, da es keine grundlegenden Komponenten gibt, die dieses konstituieren könnten (28). Vielmehr vereine Literatur eine Vielzahl an Elementen und Merkmalen, die sich je nach Periode, Genre, Kanon, etc. maßgeblich unterscheiden können. Ohne den Kontext, in den jede literarische Äußerung eingeschrieben ist, also Komplexe wie Sprache, Gesellschaft, Politik, Religion, Ideologie, Wirtschaft, usw., die nicht nur die Rezeption von Literatur, sondern auch bereits deren Produktion steuern, könne Literatur niemals vollständig begriffen werden. Umgesetzt auf die Kultur und Literatur befinden wir uns also wieder auf der Ebene des Kulturtransfers und der daraus hervorgehenden Transkulturalität und sehen uns erneut Phänomenen wie (literarischer) Übersetzung und Intertextualität gegenüber.

Die Beziehung, die zwischen dem Persischen und dem Niederländischen entsteht, wollen wir der Terminologie Even-Zohars folgend als 'Interferenz' bezeichnen. Diesen Begriff benutzt der Theoretiker anstelle des weitverbreiteten Terms 'Einfluss', da ihm ersterer präziser erscheint (Even-Zohar 1990d: 53). Interferenz definiert er als: "[...] a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)" (ibid. 54), also eine Beziehung zwischen zwei Literaturen, infolge derer ein Austausch von bestimmten Elementen auf direktem (d.h. die Zielliteratur kann vom Rezipienten in der Originalsprache aufgenommen werden) oder indirektem Wege (also durch eine vermittelnde Instanz hergestellt, zum Beispiel durch eine Übersetzung) erfolgen kann (ibid. 57). Interferenz kann unilateral oder bilateral auftreten, also entweder nur eine der beteiligten Literaturen betreffen oder aber beide einbe-

ziehen. Grundsätzliche Voraussetzung für die Entwicklung von Interferenz ist eine Kontaktaufnahme zwischen den Literaturen.

Um die Art der Interferenz bestimmen zu können, greift Even-Zohar auf die Natur der literarischen Polysysteme zurück, die sich in Folge sowohl in den verschiedenen Formen der Kontaktaufnahme als auch in der möglicherweise auftretenden Interferenz niederschlägt. Even-Zohar unterscheidet zwischen unabhängigen (“independent”) und abhängigen (“dependent”) literarischen Systemen. Beim unabhängigen literarischen Polysystem handelt es sich um ein relativ bewährtes, das sich im Allgemeinen individuell (weiter-)entwickelt. Beispiele wären die englisch- oder französischsprachige Literatur, die zwar stets im Dialog mit der restlichen europäischen Literatur standen und aus dieser gewisse Normen, Moden und Stilelemente übernommen haben. Für ihre grundlegende Konstituierung waren die europäischen Einflüsse aber eher unbedeutend (ibid. 55). Genau umgekehrt verhält es sich bei den abhängigen literarischen Systemen. Diese sind bereits zu ihrer Konstituierung und Entwicklung auf andere, externe literarische Systeme angewiesen. Dies geschieht üblicherweise bei ‘jungen’ Literaturen oder bei bereits etablierten, die sich gewissen Umständen gegenüber sehen, die aus der angestammten Literatur heraus und mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht zu handhaben sind. Im Grunde genommen hatte jede Literatur im Laufe ihrer Geschichte einmal den Status als abhängige Literatur inne, so Even-Zohar. Ein augenfälliges Beispiel für abhängige Literatur ist Literatur, die von sprachlichen oder ethnischen Minderheiten produziert wird. Unabhängig vom Wesen des literarischen Polysystems – also abhängig oder unabhängig – wird literarische Interferenz laut Even-Zohars Theorie von zehn Regeln bestimmt, die in folgende drei Gruppen eingeteilt werden können (1990d: 58-72):

- 1 Allgemeine Regeln die Interferenz betreffend
- 2 Bedingungen für die Entstehung von Interferenz
- 3 Methoden und Vorgänge der Interferenz

## 1 Allgemeine Regeln die Interferenz betreffend

### 1.1 *Literatur steht grundsätzlich in Interferenz mit anderen Literaturen*

Even-Zohar geht davon aus, dass jede Literatur sich durch Interferenz mit anderen, bereits etablierten literarischen Systemen entwickelt hat. Diese Vorgänge passierten aber oftmals

versteckt bzw. könnten heute nicht mehr rekonstruiert werden, seien aber dennoch als Faktum anzusehen.

### 1.2 *Interferenz wirkt meist einseitig*

In vielen Fällen interferiert eine Ausgangsliteratur mit einer Zielliteratur, die abgesehen von diesem Kontakt völlig ignoriert wird. Dies führt oft zu einer ungleichmäßigen Verteilung der Interferenz und mündet in der Situation, dass von einer Seite mehr Interferenz ausgeht als von der anderen.

### 1.3 *Literarische Interferenz muss nicht zwangsläufig mit anderen Formen der Interferenz auftreten*

Interferenz kann bei geographisch aneinandergrenzenden oder auf andere Weise in engem Kontakt stehenden Gebieten auf unterschiedliche Weise stattfinden, zum Beispiel auf kulturellem, sprachlichem, politischem, usw. Niveau, wobei literarische Interferenz nicht automatisch auch Interferenz in anderen Bereichen implizieren muss. Rein literarische Interferenz, die in keinsten Weise in andere Formen der Interferenz mündet, ist laut Even-Zohar (1990d) schwer vorstellbar, bei Gebieten, die geographisch voneinander getrennt seien, aber sehr wohl nachweisbar (62f.).

## 2 Bedingungen für die Entstehung von Interferenz

### 2.1 *Kontakt zwischen Literaturen führt zwangsläufig zu Interferenz, wenn kein Widerstand auftritt*

Es ist schwer festzustellen, wann und ab welchem Punkt von Interferenz zwischen zwei Literaturen zu sprechen ist. Sprachliche und kulturelle Kollektive können lange Zeit nebeneinander leben und auch vielfältige Kontakte untereinander pflegen, ohne dass irgendeine Form der Interferenz auszumachen ist. Langjährige Kontakte bilden natürlich eine geeignete Basis für zukünftige Interferenzerscheinungen, jedoch treten diese erst durch passende Umstände und eine Art 'Auslöser' auf. Dementsprechend soll Even-Zohars These zufolge weniger gefragt

werden, wann diese Interferenz stattfindet, sondern vielmehr *ob* und *in welcher Form* diese auftritt (1990d: 65).

## 2.2 *Die Ausgangsliteratur wird nach ihrem Prestige gewählt*

Eine Literatur, die noch in den Kinderschuhen steckt, wird sich mit großer Wahrscheinlichkeit an einer Literatur orientieren, die bereits etabliert ist und als Vorbild fungieren kann. Als Auswahlkriterien gelten dabei der Status und die bereits erworbene Macht der Ausgangsliteratur.

## 2.3 *Die Ausgangsliteratur wird nach ihrer Dominanz gewählt*

Neben dem Prestige der Ausgangsliteratur spielt auch deren Dominanz eine große Rolle. Diese hängt aber nicht nur von literarischen Faktoren ab, sondern wird auch von außerliterarischen Faktoren wie der aktuellen politischen und sozialen Lage beeinflusst. Dies trifft besonders auf Minderheitenliteratur zu (ibid. 68).

## 2.4 *Interferenz tritt auf, wenn eine Literatur Elemente aus einem anderen System zur (Weiter-)Entwicklung benötigt*

Möchte sich ein literarisches System (weiter-)entwickeln, so greift es oftmals auf Elemente zurück, die grundsätzlich oder auch nur temporär innerhalb des eigenen Bereichs nicht vorhanden sind. Auf diese Weise werden unterschiedliche sprachliche, stilistische und thematische Normen aus anderen Literaturen übernommen.

# 3 Methoden und Vorgänge der Interferenz

## 3.1 *Die Kontaktaufnahme mit der Zielliteratur ist nur auf einen Teil dieser gerichtet*

Meist werden nicht zu einem ganzen literarischen System Kontakte gelegt, sondern nur zu ausgewählten Elementen dieses Systems. Das Interesse der Ausgangsliteratur an verschiedenen Teilen der Zielliteratur kann sich im Laufe des Kontaktprozesses ändern, denn es werden neue Prioritäten gesetzt, einige Elemente wieder verworfen und auf andere erneut zurückge-

griffen. Diese Übernahme von unterschiedlichen Elementen geschieht nicht auf direktem Weg, sondern erfolgt vielfach über eine vermittelnde Instanz, wie eine andere Literatur, in der sich gewisse Elemente der Zielliteratur bereits etabliert haben und auf die nun auch die Ausgangsliteratur zugreift.

### 3.2 *Elemente können innerhalb der Ausgangsliteratur andere Funktionen haben*

In vielen Fällen übernimmt die Zielliteratur keine aktuellen Elemente der Ausgangsliteratur, sondern bedient sich zunächst bereits etablierter Elemente. Die Aktualität dieser Elemente ist aber nicht entscheidend für deren Platz innerhalb der Zielliteratur. Im Gegenteil, oft werden alte und neue Elemente nebeneinander benutzt oder vermischt.

### 3.3 *Aneignungen finden auf vereinfachte, schematisierte Art und Weise statt*

Elemente, die übernommen werden, haben oft verschiedene Verwendungsformen, die je nach Kontext variieren bzw. sich in unterschiedlicher Form manifestieren. In der Zielliteratur werden solche Elemente oft vereinfacht und schematisiert, sodass sie nur noch in einer bestimmten Form auftreten und es keine Wahlmöglichkeiten mehr gibt.

Diese zehn von Even-Zohar erstellten ‘laws of interference’ sollen in dieser Arbeit auf das Schaffen Kader Abdolahs bezogen werden, um nachzugehen, ob diese als Werkzeug geeignet sind, um kulturellen Transfer und in Folge den transkulturellen Charakter von Abdolahs Literatur abzubilden. Ausgangspunkt ist dabei die durch den Vermittler Abdolah hergestellte Beziehung zwischen der niederländischen und der persischen Literatur, Sprache und Kultur, die sich meiner These zufolge als Wechselbeziehung präsentiert. Auch in Even-Zohars Modell ist eine derartige Wechselbeziehung die Basis aller literarischen Systeme. Des Weiteren betont er die Wichtigkeit, Texte nicht nur inhaltlich – also als rein verschriftlichte *Texte* – zu analysieren, sondern sie immer im *Kontext* des jeweiligen literarischen Feldes, in dem sie sich bewegen, zu betrachten. Anhand von Even-Zohars Regeln soll beleuchtet werden, ob diese auf Abdolahs Werke angewendet werden können und inwiefern seine Literatur, mit besonderem Augenmerk auf seine intertextuellen Verweise aus dem Persischen, transkulturell wirken. Besonders interessant erscheinen im Kontext der vorliegenden Arbeit die Regeln, die die Methoden und Vorgänge der Interferenz beschreiben (8-10).

## 0.6 Aufbauskizze

Als Einstieg in diese Arbeit dient ein Überblick über die Entwicklung des Kulturbegriffs von der Antike über das Mittelalter, die Renaissance und die Aufklärung bis hin zu den heutigen Kulturbegriff noch stets prägenden Auffassungen der Philosophen Samuel von Pufendorf und Johann Gottfried von Herder. Vor allem Herders Konzept von Kultur, das auf den Komponenten ethnische Fundierung, soziale Homogenität und interkulturelle Abgrenzung basiert, hat im heutigen Diskurs rund um Kultur noch deutliche Spuren hinterlassen. Dass seine ethnozentrische Sicht auf Kultur und deren Verhältnis zu anderen kulturellen Kollektiven in der zeitgenössischen postmodernen und globalisierten Welt nicht mehr anwendbar ist, zeigt eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept. Anschließend wird der Versuch unternommen, eine für die Zwecke dieser Arbeit zufriedenstellende und zielführende Definition des komplexen Terminus 'Kultur' zu geben. Die vielen unterschiedlichen Perspektiven und Annäherungen an den Begriff, die dessen Inhalt und Ausrichtung grundlegend bestimmen, werden zusammengefasst. In einem nächsten Schritt (Kapitel 2) werden verschiedene Kulturkonzepte – Multikulturalität (ebenso wie der fälschlicherweise oft als Synonym gebrauchte Multikulturalismus), Interkulturalität, Hybridität und Transkulturalität – einer kritischen Analyse unterzogen, und wird die Wahl des dieser Studie zugrundeliegenden Konzeptes begründet, wobei vor allem die Faktoren Abgeschlossenheit von Kulturen, Überschreiten der Grenzen, das Verhältnis zwischen 'eigen' und 'fremd' sowie Toleranz statt Akzeptanz eine Rolle spielen. Abschließend (Kapitel 3) wird auch ein Blick auf die sich in unserer modernen Welt manifestierenden Identitäten geworfen, die sich Umständen gegenübersehen, die sich auf vielfältige Weise in den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Bereichen stets mehr in Richtung Heterogenität und Pluralität entwickeln. Die in Hinblick auf moderne Kulturkonzepte gestellte Frage nach der Stabilität, Dauerhaftigkeit und Abgrenzbarkeit muss auch auf diese Identitäten im Wandel angewandt werden.

Kapitel 4 spannt den Bogen zur Literatur und beschäftigt sich mit transkulturellen Manifestationen innerhalb der modernen Literatur. Dabei werden nicht nur Grenzüberschreitungen der Literatur, die dieser teils inhärent sind und teils durch die veränderten Lebensumstände der Postmoderne evoziert werden, angeführt, sondern auch die sich wandelnde Sichtweise auf Literatur angesprochen. Dieses neue Wesen von Literatur und die neue Auffassung von dem, was Literatur bedeutet, verlangt auch nach einem Umdenken in Bezug auf deren territorialen Status, was vor allem in einer Bewegung weg von in nach Sprache, Territorium und Volk getrennten Nationalliteraturen und hin zu einer Art globalen Literatur, einer Weltliteratur,

mündet. Ansätze hierfür werden in Bezug auf die Literaturdidaktik und die Literaturwissenschaft diskutiert.

Kapitel 5 schließlich beinhaltet die praktische Umsetzung der bisher betrachteten Aspekte und widmet sich der Transkulturalität in Kader Abdolahs Werken, was anhand von Itamar Even-Zohars Konzept der Interferenz untersucht werden soll. Diese zehn von Even-Zohar erstellten ‘laws of interference’, eingeteilt in die Kategorien allgemeine Regeln, Bedingungen für die Entstehung von Interferenz sowie Methoden und Vorgänge der Interferenz, werden auf die Person Abdolahs und dessen Werk angewandt, wobei das Verhältnis zwischen den biographischen Fakten und den literarischen Manifestationen des Autors recht ausgeglichen ist. Die Untersuchungen zu den ersten beiden Regelgruppen sind kürzer und konzentrieren sich auf Gegebenheiten aus Abdolahs Leben, während die dritte Gruppe sehr textgerichtet ist und am ausführlichsten behandelt wird. Diese drei Regeln können konkret auf Abdolahs Werk angewendet werden und als Werkzeuge dienen, um den transkulturellen Charakter seiner Literatur zu analysieren. Zunächst wird im ersten Abschnitt (allgemeine Regeln) eine mögliche Situierung von Abdolahs Literatur innerhalb des literarischen Feldes vorgenommen, um danach kurz zu besprechen, inwiefern im Falle von Abdolahs Werken von einseitiger Interferenz und einer Aussparung anderer Formen der Interferenz als der literarischen gesprochen werden kann. Im folgenden Abschnitt (zu den Bedingungen für die Entstehung von Interferenz) stehen Abdolahs Erfahrungen im Exil, die gewissermaßen als ‘Auslöser’ für die in seinen Werken auftretende Interferenz zwischen der niederländischen und der persischen Literatur, Kultur und Sprache fungiert, zentral und wird auch geklärt, inwiefern diese Interferenz zur (Weiter-)Entwicklung von Abdolahs Literatur beigetragen hat und noch stets beiträgt und welche Rolle die Faktoren Prestige und Dominanz bei seiner Wahl der niederländischen Literatur als Ausgangsliteratur gespielt haben.

Abschnitt 3 innerhalb dieses Kapitels, der sich mit den Methoden und Vorgängen der Interferenz auseinandersetzt, macht den Hauptteil der Analyse aus. Zunächst werden Thematik und Poetik Abdolahs näher beleuchtet, da sich bereits in diesen beiden Komponenten das transkulturelle Wesen seines Werkes deutlich erschließt. Die wichtigsten wiederkehrenden Themen aus Abdolahs Werken – die Flucht und das Leben im Exil, der Umgang mit Kulturunterschieden, Politik und Islam sowie die Beziehung zwischen Vater und Sohn – werden anhand von Beispielen aus seinem Œuvre aufgezeigt sowie anhand von Ausschnitten aus Egodokumenten und verschiedenen Sekundärtexten aus der literarischen Kritik und der Literaturwissenschaft reflektiert. Auch Abdolahs spezifischer, jedoch auch sehr polarisierender Sprachgebrauch wird ausführlich beleuchtet, ist er doch das Hilfsmittel zur sprachlichen Ab-



bildung seiner literarischen Konzepte und Geschichten. Dabei werden nicht nur Charakteristika seines Schreibens sowie verschiedene literarische Einflüsse wie der Koran, die persische orale Erzähltradition und die mittelalterliche persische Dichtung mit ihrem bekanntesten Repräsentanten Hafez vorgestellt, sondern auch ganz persönliche Gründe angeführt, die zur Entwicklung seines besonderen Stils geführt haben. Dieses Wissen rund um Thematik, Poetik und Stil Abdolahs wird im Anschluss konkret auf ausgewählte Fragmente aus den Romanen *Spijkerschrift. De notities van Aga Akbar* (2000) und *Portretten en een oude droom* (2003) umgelegt, um die Transkulturalität in den hierin aufgenommenen intertextuellen Verweisen zu untersuchen.

# 1      Betrachtungen zum Kulturbegriff

Kultur ist das erträumte Gemeinsame, Kultur ist damit aber auch das Trennende, das immer wieder aufgeboten werden kann – hier wie dort. Kultur gilt als das jeweils Eigene, als das Unverwechselbare, das Eingravierte, das sich durch die Zeiten zu halten scheint. Sie, die Kultur, wird immer dann als Argument ins Feld geführt, wenn es um die Behauptung des Eigenen, oder anders und umgekehrt formuliert: um die Abgrenzung vom Anderen geht, das damit zum Fremden erklärt wird. Das kann auf ziemlich willkürliche Weise geschehen, alles kann zum Gegenstand der Unterscheidung gemacht werden. (Köstlin 2000: 370)

But now that the colours on our map are merging one to another, centres, like boundaries, become arbitrary points in cultural space, acquiring their significance only when something outside that infinite variation is imposed, thus defining this or that point on the map as the focus of cultural purity. Cultures, like races, ‘no longer exist’. (Kahn 1995: 130)

Die Geschichte lehrt, daß es kein innerlich reines nationales oder kulturelles Wesen gibt. Das Mosaik der Länder, die heute den europäischen Raum bilden, ist im Laufe der Jahrhunderte durch den befruchtenden Schock entgegengesetzter Einflüsse, aus Kreuzung, Vermischung, Kontrast und Wettstreit entstanden. Diese Dimension von Vielfalt ist zugleich der Spiegel, durch den wir uns sehen – und ein unersetzliches Stimulans. Je lebendiger eine Kultur ist, desto offener ist sie auch, und desto gefräßiger wird sie sich andere Kulturen einverleiben. Ich möchte sogar sagen, daß eine Kultur immer nur die Gesamtsumme der Mischungen und Einflüsse bildet, durch die sie gegangen ist. (Goytisolo 1991: 16)

Über Jahrhunderte hinweg war ‘Kultur’ ein relativer Begriff, der sich auf unterschiedliche Bereiche des Lebens bezog. Die griechische und römische Antike war durch den Ausdruck ‘*cultura animi*’ geprägt, den Cicero (106-43 v. Chr.) in seinen *Tusculanae disputationes* benutzt hatte, um damit die ‘Pflege des Geistes’ anzudeuten. Laut seinen Ausführungen könne “ein Acker, auch wenn er fruchtbar ist, ohne Pflege (*sine cultura*) keine Frucht tragen [...]”, was auch auf den “Geist ohne Belehrung (*doctrina*)” (Orth 2000: 199; vgl. auch Perpeet 1984: 21) zutrifft. ‘Kultur’ wurde also nicht als etwas bereits Bestehendes angesehen, das jedem Menschen von Geburt an mitgegeben war, sondern es bestand die Auffassung, dass Kultur nur durch menschliches Zutun und genügend Mühe und Pflege, vor allem mit Hilfe der Philosophie, existieren und gedeihen könne. Der Begriff hatte aber auch die Konnotation ‘Sittlichkeit’: Eine Kultur musste gute Sitten kennen und nicht lasterhaft sein, was unter anderem

durch Bildung bedingt war. Wer gebildet war, hatte seine Persönlichkeit verfeinert und besaß bessere Voraussetzungen in alltäglichen aber auch speziellen Situationen des Lebens.<sup>23</sup>

Die frühchristlich-mittelalterliche Welt wurde durch den Begriff ‘cultura Christi’ (Niedermann 1941: 20ff.) geprägt, der das Phänomen ‘Kultur’ mit einer stark moralischen Konnotation versah. Laut christlichen Vorstellungen existierte der Mensch nur durch die Gnade seines transzendenten Schöpfers und verdankte dementsprechend auch jede seiner Eigenschaften und Errungenschaften – unter anderem eben auch die Kultur – einzig und allein Gott. Der christliche Schöpfergott wurde metaphorisch als Ackermann angesehen, der das Innere des Menschen wie ein Ackerland nach seinen Vorstellungen bestellte und formte (Perpeet 1984: 22). Im Gegenzug waren auch die Gläubigen dazu angehalten, ihren Schöpfer zu ehren.<sup>24</sup> Augustinus brachte diese Wechselbeziehung treffend auf die Formel: “Colimus nos deum et colit nos deus” (= “Wir kultivieren Gott [im Sinne von ‘ehren’, ‘huldigen’; SM] und Gott kultiviert uns”). (Orth 2000: 247)

In der Renaissance entfernten sich die Humanisten vom frühchristlichen Kulturbegriff und griffen den des Cicero wieder auf. So sprachen Erasmus von Rotterdam (1466-1536) und Thomas Morus (1478-1535) von der ‘cultura ingenii’, also der ‘Kultur des erfinderischen Geistes’. Der Mensch selbst trage Verantwortung für sich und habe es in der Hand, seine Laster durch die Liebe zur Weisheit zu überwinden und somit für seine Würde zu sorgen (Perpeet 1984: 22). Bei Bacon findet sich der Ausdruck ‘georgica animi’, also die ‘Kultur und Düngung der Geister’ (Eagleton 2001: 7; Perpeet 1984: 22).

Im Zeitalter der Aufklärung revolutionierte der Naturrechtslehrer Samuel von Pufendorf (1632-1694) den Kulturbegriff, indem er 1684 in seiner Schrift *De jure naturae et gentium libri octo* den Begriff ‘cultura’ “allein setzend als Inbegriff der Pflichten, welche dem Menschen im Unterschied von Tieren über die nackte Selbsterhaltung hinaus obliegen” (Hirsch 1925 – zit. n. Niedermann 1941: 5) gebrauchte. ‘Cultura’ sollte nun all die Tätigkeiten bezeichnen, durch welche sich das Leben der Menschen von dem der Tiere unterschied. Alle zwei, Mensch wie Tier, besäßen einen Selbsterhaltungstrieb, jedoch könne das Tier auch ohne

---

<sup>23</sup> Perpeet (1984) fasst Ciceros Auffassung von Kultur unter der Phrase “Menschenpflege durch Weisheit” (22) zusammen.

<sup>24</sup> In den *Sermones* (87 1; 1) des Augustinus lesen wir diesbezüglich: “Gott aber pflegt uns wie der Ackersmann den Acker. Worin Er uns also pflegt, macht Er uns besser, weil auch der Ackersmann den Acker pflegend besser macht: und als Frucht eben sucht Er in uns, daß wir Seiner pflegen. Die Pflege Seiner Kultur ist in uns, da Er nicht aufhört, durch Sein Wort die schlechten Keime aus unsern Herzen auszureißen, unser Herz zu öffnen wie mit dem Pflug der Rede, die Samenkörner der Gebote zu pflanzen, die Frucht der Frommheit abzuwarten. Wenn wir nämlich diese Pflege der Kultur in unser Herz so empfangen, dass wir Seiner gut pflegen, stehen wir nicht da als undankbare, zu unserm Ackersmann, sondern entrichten die Frucht, daran Er Sich freue. Und unsere Frucht macht Ihn nicht reicher, aber uns seliger.” (Perpeet 1984: 22 zitiert die Übersetzung von Erich Przywara: *Augustinus. Die Gestalt als Gefüge*. Leipzig 1934, Nr. 773, 542f.)

den Einsatz jeglicher Vernunft weiterleben. Der Mensch sei allerdings durch Gott mit dermaßen vielen Gaben und Fertigkeiten ausgestattet worden, dass er sie vernünftig einsetzen und pflegen müsse, um nicht in einen barbarischen Zustand, den „Naturzustand“, zurückzufallen. Dieser „Naturzustand“ existierte bei von Pufendorf nur als „Gedanken-experiment“ und nicht als „historisches Faktum“ (Perpeet 1984: 23) und sollte einen Zustand „ohne Gesittung und Erziehung, ohne privat- und staatsrechtliche Bindung“ (ibid.) bezeichnen.<sup>25</sup>

Durch von Pufendorfs Verallgemeinerung des Kulturbegriffes konnten nun alle Tätigkeiten eines Volkes (einer Gesellschaft, einer Nation) unter dem Terminus ‘Kultur’ zusammengefasst werden, ohne dass diverse zusätzliche Informationen über den spezifischen Bereich, den er abdecken sollte, miteinbezogen werden mussten. Das bisher stets angefügte Genitivattribut fiel somit weg. ‘Kultur’ bezeichnete nun ein zivilisatorisch-moralisch geprägtes Phänomen (vgl. Wägenbaur 1999: 29), nämlich „das gemeinsam erarbeitete und gehütete Würdegefühl einer Gemeinschaft, die aufgrund ihrer Zusammengehörigkeit weiß, was sich gehört, ziemt, was nachahmenswert und anständig ist“. (Perpeet 1984: 23f.)

Bisher schwang im Ausdruck ‘Kultur’ noch sehr stark die Bedeutung von ‘Zivilität’, also ‘Höflichkeit’ und ‘Anstand’ mit, was im 18. Jahrhundert durch die Konnotation ‘Zivilisation’ abgelöst wurde (vgl. Eagleton 2001: 17; Niedermann 1941: 210). Gemeint waren hiermit Fortschritte auf geistiger, spiritueller und materieller Ebene, also ‘gute Sitten’ in ethisch-moralischer Hinsicht oder wie Eagleton (2001) es ausdrückt: “[...] daß man nicht auf den Teppich spuckt, aber auch, daß man seine Kriegsgefangenen nicht tötet”. (17)

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schließlich erweiterte Johann Gottfried Herder (1744-1803), der sich als Dichter und Geschichts- und Kulturphilosoph einen Namen gemacht hat, von Pufendorfs allgemeinen Kulturbegriff noch durch eine geschichtliche Komponente und entwickelte ihn somit zu einen universalistischen Begriff weiter. Herder und diverse Vertreter der deutschen Romantik, allen voran Johann Gottlieb Fichte, vertraten die Auffassung, dass eigene ethnische Kulturen bestehen (ibid. 40) und dass die unterschiedlichen Sprachen die jeweiligen Lebensweisen der mannigfaltigen Völker ausdrücken.<sup>26</sup> Nationen stellten in ihren

---

<sup>25</sup> Diese Erklärung lässt uns an die vielzitierten ‘primitiven’ (Natur-)Völker denken, die in ihrer Entwicklung ebenfalls eine Stufe unter der westlichen Welt eingeordnet werden, was natürlich nur rein subjektiv begründet werden kann und mit dem tatsächlichen Entwicklungsstand dieser Völker nichts zu tun hat.

<sup>26</sup> In dieser Hinsicht können die deutschen Romantiker als Vorläufer der beiden amerikanischen Linguisten Edward Sapir und Benjamin Lee Whorf bezeichnet werden. Die sogenannte Sapir-Whorf-Hypothese, die in den 50er Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, besagt, dass das menschliche Denken durch die Sprache, und hier in erster Linie durch die Muttersprache, beeinflusst wird. Sprache und Kultur bedingen sich laut Sapir und Whorf also gegenseitig. Als Beispiel führten die Forscher die Inuitsprache Inuktitut an, in der es ihrer Angabe nach eine Unmenge an Ausdrücken für die verschiedensten Formen von Schnee geben soll, was sie als Beweis für ihre Hypothese ansahen. Diese These konnte in späteren empirischen Überprüfungen allerdings nicht vollkommen bestätigt werden.

Augen Sprachgemeinschaften dar, die durch gemeinsame historisch-kulturelle Wurzeln gestützt wurden (vgl. Lützel 1995: 15).<sup>27</sup>

Herders Anliegen war es, einen Terminus zu schaffen, der das Potential haben sollte, gleichzeitig deutlich zu unterscheiden, aber auch die Einheit in der Vielfalt auszudrücken. Für Herder bedeutete 'Kultur' "nicht die großartige, unilineare Menschheitserzählung, sondern eine Vielfalt von spezifischen Lebensformen, deren jede ihr eigenes Entwicklungsgesetz in sich trägt". (Eagleton 2001: 21; vgl. auch Bollacher 1989: 930) Vor allem in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*<sup>28</sup> sollte Herder ein Kulturkonzept entwickeln, das noch heute Gültigkeit besitzt und als Grundlage unserer modernen Auffassung von Kultur gilt, obwohl Herders kulturtheoretische Ansätze mittlerweile mehr als umstritten sind.

## 1.1 Herders Auffassung von Kultur

Bereits vor der Veröffentlichung von *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* schlugen sich Herders Vorstellungen in zahlreichen Schriften nieder. Unter anderem in *Fragmente. Über die neuere deutsche Literatur* (1766-67) und in *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1781) setzte er sich mit Kultur und Kunst auseinander und kam zu dem Schluss, dass jedes Volk und jede Nation einmalig sei und dass diese Individualität bestehen bleiben müsse.<sup>29</sup> Die Literatur sowie jede Form der Kunst entspringe immer dem jeweiligen Volk und ihrer individuellen Geschichte und aus diesem Grunde sei es unmöglich, dass Völker sich in anderen als ihren eigenen Künsten wiedererkennen, denn "keiner Nation dürfen wir also verargen, wenn sie vor allen anderen ihre Dichter liebt und sie gegen fremde nicht hingeben möchte; sie sind ja *ihre* Dichter. In *ihrer* Sprache haben sie gedacht, im Kreise *ihrer* Gegenstände imaginiert; sie fühlten die Bedürfnis-

---

<sup>27</sup> So meinte Fichte (1910) über die Mischung von Sprache und Kultur: "Die ersten, ursprünglichen und wahrhaft natürlichen Grenzen der Staaten sind ohne Zweifel ihre innern Grenzen. [...] Ein solches kann kein Volk andrer Abkunft und Sprache in sich aufnehmen und mit sich vermischen wollen." (212f.).

<sup>28</sup> Das Werk erschien in vier Teilen zu jeweils fünf Büchern in den Jahren 1784, 1785, 1787 und 1791.

<sup>29</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Herder die Ansicht vertrat, dass die europäische Kultur eine Vorrangstellung gegenüber allen anderen besaß (vgl. Wefelmeyer 1984: 105), was sich in Aussagen wie: "[Europa] hat durch seine Kunst und Kultur so vielfach die Natur verändert, daß ich über seine durch einander gemengte, feine Nationen nichts Allgemeines zu sagen wage." (Bollacher 1989: 226) und seinem Lobgesang auf die deutschen Völker (*Ideen* IV 16, III), die durch "ihr[en] Stand unter den andern Völkern, ihr[en] Kriegsbund und Stammencharakter [...] die Grundfesten der Kultur, Freiheit und Sicherheit Europa's geworden [sind]" (ibid. 696), niederschlägt. Vor dem Hintergrund dieser von Herder selbst stammenden Aussagen wird Kramers (2001) Lob des Philosophen als der "klassische Theoretiker, der sich in demokratischer, humanistischer und aufklärerischer Grundhaltung mit der Differenz der Kulturen auseinandersetzte" und dabei "die kulturelle Authentizität jeden Zeitalters gegen den Eurozentrismus anderer Aufklärer" (169f.) verteidigte, vollkommen überflüssig.

se der Nation, in welcher sie erzogen wurden, und kamen diesen zu Hülfe". (Suphan 1883: 136; Kursivierung im Original) Man solle nicht versuchen, aufgrund der Mode um jeden Preis Werke zu schaffen, die den populären Dichtungen aus anderen Kulturen gleichen, sondern sich vielmehr seiner eigenen Fähigkeiten und kulturellen Äußerungsformen besinnen, denn "wo die Natur durch Sprache, Sitten und Charakter die Völker geschieden; da wolle man sie doch nicht durch Artefacta und chemische Operationen in Eins verwandeln". (Suphan 1883: 206; siehe auch Wefelmeyer 1984: 101)

Diese Aussage bezog sich vor allem auf die italienische Kultur, die laut Herder sehr weit entfernt von der deutschen war und unter ganz anderen Bedingungen entstanden sei. Herder sprach seine Empfehlung für den Gebrauch von Stoffen aus der nordischen Mythologie aus, denn diese Kultur stehe der deutschen Sprache und somit dem deutschen Volk so nahe wie keine andere. In einer Abhandlung mit dem Titel *Iduna oder der Apfel der Verjüngung*, die Herder als Reaktion auf die von Friedrich Schiller herausgegebene Monatsschrift *Horen* verfasst hat, riet er diesem dazu, sich durch die verwandte nordische Mythologie und nicht durch die griechische oder römische inspirieren zu lassen. Alte germanische Stoffe sollten umgeformt und verjüngt<sup>30</sup> werden, um eigenständige, 'deutsche' Werke zu schaffen.<sup>31</sup>

In seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* sollte Herder schließlich seine Ansichten bezüglich Kultur und Nation in einem ausgearbeiteten Modell präsentieren. Sein hierin vorgestelltes, bis heute als klassisch geltendes Kulturkonzept basiert auf drei Elementen: dem Volk, der Vereinheitlichung und der Abgrenzung.<sup>32</sup>

Jedes **Volk** besitzt seine eigene, spezifische Kultur, woraus folgt, dass *eine* Kultur jeweils nur *einem* Volk entsprechen kann. 'Volk' wird hier als Kollektiv aufgefasst, das auf ein

---

<sup>30</sup> Daher der Titel der Abhandlung.

<sup>31</sup> Schiller reagierte auf diesen Vorschlag am 4. November 1795 in einem Brief an Herder mit folgenden Worten: "Gibt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und (in unseren Umständen) kann, so haben Sie gewonnen; denn da ist alsdann nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser nordischen Gebilde mit unserm germanischen Geiste für jene entscheiden muß. Aber gerade jene Voraussetzung leugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Diese Übermacht der Prosa in dem Ganzen unsres Zustandes ist, meines Bedünkens, so groß und so entschieden, dass der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, notwendig davon angesteckt und also zugrunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Koalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die Strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir gerade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er seine eigene Welt formieret und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden idealistischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde." (Richter 1978: 285)

<sup>32</sup> Diese Klassifizierungen entstammen den Texten von Wolfgang Iser in Luger 1994 (150) sowie in Duve 1994 (86). Auch Hauschild (1999) macht in Herders Kulturkonzept ein klar abgrenzbares "Gefüge von Werten, Normen und Deutungsmustern" aus.

einheitliches territoriales und sprachliches Gebiet eingegrenzt wird und als Produzent, Träger und Bewahrer der ihm eigenen Kultur zu charakterisieren ist. Der erste Pfeiler von Herders Kulturkonzept stützt sich somit auf **ethnische Fundierung**.

Das Leben eines Volkes wird auf jeder Ebene durch seine jeweilige Kultur geprägt und geformt. Dadurch wird jede Handlung und jedes Individuum an sich ein unverwechselbarer Bestandteil eben dieser Kultur – es kommt zur **Vereinheitlichung** der Lebensformen, einer **sozialen Homogenität**. Deutlich wurde diese Forderung Herders bereits in den im vorigen Abschnitt genannten Ausführungen über die Kunst.<sup>33</sup>

Diese **Abgrenzung** hat auf **interkultureller Basis** zu erfolgen – die diversen Kulturen sollen also nicht nur intern, sondern auch extern abgegrenzt werden. Es sollte ein Unterschied zwischen der eigenen Kultur und den Kulturen anderer Völkern gesehen werden, um zu versuchen, diese Kulturen so gut wie möglich voneinander getrennt zu halten. Einer eventuellen Beeinflussung von außen oder einer Vermischung mit anderen kulturellen Elementen sollte entgegengewirkt werden. Ziel ist nicht einen gemeinsamen Nenner zwischen den aufeinander-treffenden Kulturen zu finden, sondern ganz im Gegenteil eben die Unterschiede aufzuzeigen, sodass die Isolierung der einzelnen Kulturen aufrecht erhalten bleiben kann. So empfindet Herder Reisebeschreibungen als äußerst wertvoll für die Menschheit, weil sie die Möglichkeit darstellten, das Leben fremder Völker kennenzulernen und die “Menschheit im Menschen” (Suphan 1883: 250) anzuerkennen, jedoch sollte man diese fremden Kulturen nicht als Vorbild betrachten und sich zum Ziel setzen, diese nachzuahmen.

## 1.2 Herder noch zeitgemäß?

Betrachtet man die drei Elemente, aus denen Herder sein Kulturkonzept zusammensetzt, so wird schnell deutlich, dass diese heutzutage allesamt nicht mehr brauchbar sind, da die heutige Realität schlichtweg anders aussieht, als dass sie jemals seine Forderungen erfüllen könnte.

Herders erste Forderung nach Volksgebundenheit der einzelnen Kulturen ergibt sich aus einer Wunschvorstellung seinerseits. Herder stellte sich die unterschiedlichen Kulturen als geschlossene Kugeln oder autonome Inseln vor, die dort begannen und aufhörten, wo auch die territoriale und sprachliche Ausdehnung des dazugehörigen Volkes begann und aufhörte, denn

---

<sup>33</sup> Gemeint ist Herders Überzeugung, dass jede Form der Kunst immer der individuellen Geschichte eines Volkes entspringe und somit auch immer dem jeweilige Volk verbunden bleiben müsse.

seiner Ansicht nach hat "jede Nation [...] ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt [hat]". (Herder 1774 – zit. n. Welsch 1994a: 88) Diese Gedankengänge werfen bei einem Menschen der Moderne natürlich einige Fragen auf: Zu welchem Zeitpunkt hat es schon völkisch homogene Gemeinschaften gegeben, die ohne jegliche Einflüsse von außen bestanden haben? Sind die meisten großen Kulturen nicht durch die Interaktion mit anderen Kulturen, in Folge derer die unterschiedlichsten kulturellen Elemente aufgenommen wurden, entstanden? Wurden Gemeinschaften durch die Anwesenheit unterschiedlicher Völker nicht immer bereichert? Die Vorstellung, dass es von Natur oder Gott aus gegebene Nationen gibt, ist falsch und sogar hochgradig gefährlich, denn meist werden aus diesem Gedanken heraus Nationen 'erfunden' und gnadenlos Grenzen gezogen.<sup>34</sup>

Problematisch wäre eine Volksgebundenheit vor allem für Personen, die einen offensichtlich multikulturellen Hintergrund, also Elternteile aus unterschiedlichen Ländern oder Völkern, besitzen. Müssten sie sich dann für eine der beiden Kulturen entscheiden oder würde dies von einer Art höheren Instanz entschieden? Würde es dann einen Unterschied machen, ob die Mutter aus der 'einheimischen', 'angestammten' Kultur kommt oder aber der Vater? Wären diese Personen dann ihr Leben lang als Bastard, als minderwertiges und unvollständiges Mitglied der Gesellschaft, gebrandmarkt? Kann eine Entscheidung für eine Kultur überhaupt getroffen werden? Schließlich sind

[h]ybride Andere [...] im Prinzip Unentscheidbare, mehrfachzugehörige, mindestens zweifache Mitglieder, doppelt wirksam und doppelt verbunden, mindestens zweifache Nicht-Mitglieder, doppelt nicht-wirksam und doppelt unverbunden. Der Mehrfach-Status hybrider Anderer, der immer auch ein mehrfacher Status der Nicht-Zugehörigkeit ist, wird von einer auf die Einwertigkeit sozialer Zugehörigkeit angewiesenen Ordnung hervorgebracht und von dieser Ordnung zugleich nicht anerkannt, weil Mehrfachzugehörigkeit das Ordnungsprinzip bedroht. (Mecheril 2003: 21)

Eine soziale Homogenität, um Herders zweite Forderung anzusprechen, setzt immer einheitliche Gesellschaften voraus. Nun kann darüber gestritten werden, ob es jemals so etwas wie eine 'einheitliche Gesellschaft' gegeben hat; heute besteht so etwas weltweit jedenfalls kaum mehr. Individualität hat mittlerweile eine dermaßen große Bedeutung, dass man sich gar nicht mehr vorstellen kann, etwas auf dieselbe Art zu machen wie Hunderte, Tausende oder Millionen anderer Menschen auch. Uniformität wird mehr und mehr als etwas Negatives und Un-

---

<sup>34</sup> Als Beispiel wäre hier Afrika zu nennen, das durch die europäischen Kolonialmächte zuerst in passende Kolonien eingeteilt wurde, um danach durch rigorose Grenzziehungen in Staaten aufgeteilt zu werden. Ausgegangen wurde meist von Breiten- und Längengraden, was zur Folge hatte, dass ab diesem Zeitpunkt allerlei unterschiedliche Völker und Stämme plötzlich miteinander leben mussten. Noch heute spürt der Kontinent die Auswirkungen durch Konflikte zwischen rivalisierenden Minderheiten.



persönliches betrachtet, viel zu groß sind die innere Komplexität und der Facettenreichtum der modernen Gesellschaften. So betrachtet leben wir also in einer nicht nur auf ethnischer Ebene multikulturellen Gesellschaft, in der jeder sein Leben auf die Art und Weise gestalten will (und kann), wie er das für richtig und erstrebenswert hält. Moderne Gesellschaften sind zusätzlich sowohl vertikal als auch horizontal differenziert. So bestehen neben den zueinander in Opposition stehenden Begriffen ‘hohe’ und ‘niedrige’ Kultur sowie ‘leitende’ und ‘alternative’ Kultur eine Vielzahl an regional, sozial und funktional unterschiedlichen Kulturen (vgl. Welsch 1994a: 87 und 1994b: 151; siehe auch Oberbichler 2002: 32). Jeder Mensch ist gleichzeitig Mitglied in verschiedenen social worlds (gebildet durch Familie, Beruf, Schule, Verein, Religionsgemeinschaft, politische Partei, u.ä.), in denen jeweils spezifische Rollenerwartungen existieren, da keine Kultur auf sozialer oder geschlechts- bzw. altersspezifischer Ebene homogen ist. Dabei verhalten sich die Personen so, dass sie “nicht von einer Rolle in die nächste [wechseln], sondern sie nehmen als eine einzige, ‘ganze’ Person zu den verschiedenen Erwartungen und Ansprüchen Stellung. Diese Ansprüche aus verschiedenen social worlds bilden den multikulturellen Handlungskontext”. (Stotz 1994: 290)

Äußere Abgrenzung von der eigenen Kultur zu allen anderen Kulturen innerhalb einer Gemeinschaft – das dritte Element von Herders Kulturkonzept – ist die wahrscheinlich am schwierigsten zu realisierende Forderung, scheitert sie doch schon am grundlegenden Charakter jeder Kultur. Laut Düttmann & Nancy ist es unmöglich, weil unrealistisch, davon auszugehen, dass es Differenzen zwischen Kulturen gibt, aufgrund derer die Vielzahl an Kulturen voneinander unterscheidbar wäre. Sie betonen, dass es keine Kultur in “Reinform” gibt, da jede Kultur dynamischen und heterogenen Charakters ist und im Wechselspiel mit anderen Kulturen entsteht und wächst (vgl. Düttmann 1997: 18). Ebenso hält es Lévi-Strauss (1994), der den Term ‘monokulturell’ als “meaningless” bezeichnet, da niemals eine Gesellschaft existiert hätte, die auf nur einer Kultur basierte, denn “[a]ll cultures are the result of a mish-mash, borrowings, mixtures that have occurred, though at different rates, ever since the beginning of time. Because of the way it is formed, each society is multicultural and over the centuries has arrived at its own original synthesis. Each will hold more or less rigidly to this mixture that forms its culture at a given moment”. (424 – zit. n. Friedman 1997: 81)

Eine ebensolche Mischung stellen Staatsgebilde weltweit dar, die sich seit Menschengedenken aus den unterschiedlichsten Volksgruppen zusammensetzen, die alle ihre jeweils eigene Sprache, Tradition und manchmal sogar Religion mitbringen. Die Welt, wie wir sie heute kennen, präsentiert sich als eine einzige riesige Vermischung von unzähligen Völkern und

Kulturen, die sich alle mehr oder weniger voneinander unterschieden haben, um sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer einzigen Gemeinschaft zusammenzuschließen. Betrachten wir zum Beispiel die Situation in Österreich, so wird schnell deutlich, dass Österreich immer Lebensraum für viele unterschiedliche Völker war und in der Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie von 1867 bis 1918 nicht weniger als elf verschiedene ethnische Gruppen beherbergte – Österreich war und ist also ein richtiger Vielvölkerstaat. Ein Blick ins Telefonbuch wird diese Aussage bestätigen, einmal ganz abgesehen von der Vielzahl an Migranten, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ins Land gekommen sind.

Die Jahrhunderte hindurch wurden Versuche unternommen, durch den Einsatz faschistischer und separatistischer Politik eben die von Herder geforderte Trennung der Kulturen vorzunehmen. Im großen, globalen Stil scheiterte dieses menschenverachtende Vorhaben aber zu einem großen Teil schlichtweg durch die Tatsache, dass es niemals ‘reine’ Kulturen gegeben hat und somit auch keine realen Maßstäbe bestanden, die angesetzt werden konnten, um zu bestimmen, an welcher Stelle die angeblich unterschiedlichen Kulturen getrennt werden sollten.

Auch in den ehemaligen Kolonien rund um die Welt ist der Einfluss fremder (in diesem Falle westlicher) Kulturen noch spürbar. Das Ende der Kolonialzeit und die gewonnene Unabhängigkeit der Nationen bedeutete nicht das automatische Ende des kolonialen Einflusses. Vielmehr sind die Auswirkungen des kolonialen Systems sehr weitreichend – zum Beispiel durch die Übernahme kolonialer Verwaltungsstrukturen sowie der Bildungssysteme sowie durch den weiteren Gebrauch der alten Kolonialsprache als Amtssprache, wie es zum Beispiel im Kongo (Französisch), in Kenia (Englisch) oder in Mosambik (Portugiesisch) noch der Fall ist. Personen aus einem kolonialisierten Umfeld nehmen natürlich auch eine Anzahl an Denk- und Verhaltensweisen mit, die gemeinsam mit den Kolonialherren ins Land gekommen waren. Gewisse Strukturen werden von Generation zu Generation weitergegeben und so ist im Grunde genommen jeder Inder, Nigerianer, Indonesier beeinflusst durch die britische, französische und niederländische Kultur.<sup>35</sup> Görling (1999) meint, dass es eben diese “grundsätzliche Hybridität ihrer Geschichte” und die “sprachliche Kommunikation” ist, die eine Geschlossenheit einer Kultur unmöglich macht (274), was natürlich auf alle Staaten dieser Erde und nicht nur auf die ehemaligen Kolonien zutrifft.

Selbst, wenn man es sich zum Ziel gesetzt hätte, sich nicht anderen Kulturen ‘auszusetzen’, um jeglicher Beeinflussung zuvorzukommen, würde dies in der heutigen Zeit nicht

---

<sup>35</sup> Siehe hierzu Edward Saids *Culture and Imperialism* (1993), in dem genau dieser Umstand angesprochen wird (verstärkt in Kapitel I ‘Overlapping Territories, Intertwined Histories’, 3-62).

funktionieren. Wir leben im Zeitalter der Medien, wo die ganze Welt via TV, Internet, Radio und Printmedien zu Gast bei uns zu Hause ist, wodurch die Welt immer mehr ihre räumlichen und zeitlichen Grenzen verliert – Stichwort ‘global village’.<sup>36</sup> Auch die Auswirkungen der Globalisierung und die Erweiterung der Märkte<sup>37</sup> tragen ihren Teil dazu bei, dass die Welt stets mehr zusammenrückt und dass das Leben und die Lebensweise aller Menschen weltweit bestimmt wird durch das Leben und die Lebensweise aller Menschen weltweit und so weiter, bis sich der Kreis vielleicht einmal schließt.

Wir sind gegenwärtig mit kulturellen Erschütterungen konfrontiert, deren politische und sozio-ökonomische Ursachen nicht zuletzt in der Kolonialisierung der außereuropäischen Welt mit ihren sich daraus ergebenden Brüchen und Wendungen angelegt sind: die heutige Form der politischen Weltwirtschafts(un)ordnung, nachhaltige Pathologisierung der kolonisierten Gesellschaften, weltweite Arbeitsmigrationen, kapitalistische Entwicklungsdynamik, Transformationsprozesse der Nationalstaaten, interkulturelle Gesellschaften etc. Diese Facetten einer in höchsten Maßen dynamischen Globalisierung machen es dringend erforderlich, daß wir uns für eine Sicht auf Kultur und Identität öffnen, die nicht mehr auf die Beschreibung von Totalitäten und Wesensmerkmalen in Form von Nationen oder Ethnien angewiesen ist, sondern die kulturelle Differenz, die Ränder und ihre Überschneidungen zum *Ausgangspunkt* nimmt. (Ha 2001: 141; Kursivierung im Original)

Eine Auffassung von Kultur, wie Herder sie in seinem traditionellen Konzept vornimmt, hat oft genug zu verheerenden Folgen innerhalb unseres globalen Zusammenlebens geführt. Auch der Ethnologe Wolfgang Kaschuba warnt vor einer wachsenden Instrumentalisierung von Kultur, die seiner Ansicht nach in vier Formen manifest werden kann (in Bade 1995: 18-21):

- 1      Kultureller Rassismus
- 2      Fundamentalismus
- 3      Ethnisierung politisch-sozialer Konflikte
- 4      Neo-Nationalismen

Die Basis für **kulturellen Rassismus** bildet immer die Überzeugung einer Unvereinbarkeit der unterschiedlichen Kulturen, da diese als geschlossene Systeme angesehen werden, die auf

---

<sup>36</sup> Wie ein Buchtitel von Marshall McLuhan aus dem Jahre 1989 lautet.

<sup>37</sup> Auf den Punkt gebracht werden diese Entwicklungen von Richard Münch (1993), der die heutige Welt folgendermaßen beschreibt: “Wir leben mehr und mehr in einer Welt. 500 Satelliten umkreisen die Erde und senden in die Wohnzimmer der reichen Länder wie in die Hütten der ärmsten dieselben Bilder einer universellen Warenwelt. Über 35 000 transnationale Unternehmen versorgen die ganze Menschheit bis in die letzten Winkel des Planeten hinein mit denselben Hits der globalen Musikszene, denselben Filmen, Opernproduktionen, Sachbüchern, Romanen, Softdrinks, Nachrichten, Autos, Videos, Jeans, Hamburgern und Ketchups. Finanzmakler verschieben mit Hilfe globaler Datenleitungen in Sekundenschnelle weltweit Milliardenvermögen. Der globale Warenmarkt wird durch den globalen Finanzmarkt mit den nötigen Finanzmitteln ausgestattet. Ihre Dynamiken verflechten sich immer enger in einem globalen Kommunikationsnetz.” (Anm. 5, 303f.)

keinen Fall mit anderen abgegrenzten Systemen vermischt werden dürfen. Zentral steht hier die ‘bedrohte Eigenkultur’, die geschützt und gestärkt werden muss, um nicht durch andere kulturelle Einflüsse ‘vereinnahmt’ und infolgedessen bedroht zu werden.

Der **Fundamentalismus** ist eine religiöse oder ideologische Strömung, die sich zum Ziel setzt, zurück zu den Wurzeln (dem Fundament) der jeweiligen Religion oder Ideologie zu kommen, um diese ihrer Ansicht nach so rein und unverfälscht wie möglich leben zu können. Meist wird dieses Stichwort in Zusammenhang mit dem Islam gebracht, der somit zum Gegenpol zum Christentum und der ‘westlichen’ Kultur stilisiert wird. Allerdings sei hier darauf hingewiesen, dass es sowohl in ‘der’ islamischen als auch in ‘der’ christlichen Welt sowie in allen Religionen fundamentalistische Strömungen gibt, die teilweise auch politisch großen Einfluss haben. Als Vertreter eines rein politischen Fundamentalismus wäre Samuel P. Huntington zu nennen, der von einem ‘Clash of Civilizations’<sup>38</sup>, also einem Zusammenprall, Konflikt der Kulturen<sup>39</sup>, insbesondere zwischen ‘dem Westen’ und ‘der islamischen Welt’ überzeugt ist.<sup>40</sup>

Als Beispiel für das Phänomen der **Ethnisierung politisch-sozialer Konflikte** kann der Kosovo-Konflikt dienen, der in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts stattfand. Bereits vor den eigentlichen Kriegshandlungen wurde hier durch politische Machthaber eine Situation innerhalb der Bevölkerung kreiert, in der die eigene Kultur (Sprache, Religion, aber auch Besitz) als durch die jeweils ‘Anderen’ bedroht dargestellt wurde – es wurden also gezielt Feindbilder erzeugt, was als Vorbereitung der Bevölkerung und als Rechtfertigung für den darauffolgenden bewaffneten Konflikt dienen sollte.

Im Falle der **Neo-Nationalismen** geht es um die Teilung des gemeinsamen historischen und kulturellen Erbes, um nationalstaatliche Neulegitimation zu erreichen. So geschehen zum Beispiel in der Tschechoslowakei, die in die Tschechische und die Slowakische Republik aufgeteilt wurde, wo es auf beiden Seiten zur Rückbesinnung auf (real existierende oder auch

---

<sup>38</sup> Siehe Huntingtons 1996 erschienenen gleichnamigen Buch.

<sup>39</sup> Die deutsche Übersetzung spricht übrigens vom ‘Kampf’ der Kulturen, obwohl ‘Zusammenprall’, ‘Zusammenstoß’ dem englischen Äquivalent eher entspricht.

<sup>40</sup> Huntington unterteilt die Welt in sechs unterschiedliche Kulturkreise, nämlich einen sinischen, einen japanischen, einen hinduistischen, einen islamischen, einen westlichen und einen lateinamerikanischen, wobei auffällt, dass diese Einteilung stark an den Weltreligionen orientiert ist. Ein afrikanischer Kulturkreis ist mit dem Zusatz “vielleicht” versehen, gibt Huntington (2006/07) doch zu verstehen, dass “[d]ie meisten großen Kulturtheoretiker [...] keine eigene afrikanische Kultur [anerkennen]”, da der Norden und die Ostküste des Kontinents dem islamischen Kulturkreis zuzurechnen seien und das restliche Afrika stark durch den europäischen Imperialismus geprägt sei, durch den das Christentum auch südlich der Sahara eingeführt werden konnte. Äthiopien stelle einen Spezialfall dar, da es eine eigene Kultur besäße. Huntington lässt sich aber dennoch zu folgender Prognose hinreißen: “Freilich entwickeln Afrikaner zunehmend auch das Gefühl einer afrikanischen Identität, und es ist vorstellbar, daß das subsaharische Afrika zu einer eigenen Kultur zusammenwächst, vielleicht mit Südafrika als ihrem Kernstaat.” (63)

vermeintlich) trennende Elemente in Bezug auf Herkunft, Sprache und Alltagskultur gekommen ist.

In all diesen Formen der Instrumentalisierung von Kultur finden wir Herders drei Elemente des Kulturbegriffs in Form von Nationalismus, Abgrenzung und Intoleranz wieder, was uns bezüglich seines Modells zu denken geben muss, da es nach wie vor einen guten Nährboden für nationalistische und rassistische Gefühle bietet. Herders Kulturkonzept liegt vom tatsächlichen Aufbau heutiger Gesellschaften derart weit weg und ist laut Welsch sogar “deskriptiv falsch” (Welsch 1994a: 95), sodass dieser klassische Kulturbegriff eindeutig überdacht werden muss. Heutzutage muss Kultur laut dem deutschen Kulturwissenschaftler Kien Nghi Ha (2001) als ein “flüchtiger, nie ganz bestimmbarer und in dem Sinne auch heimatloser Ort” verstanden werden, “der in einem Raum aus imaginierten und realen kulturellen Landschaften umherreist”, wodurch sowohl Kultur als auch Identität “zunehmend als fluktuierende, durchlässige Orte” beschrieben werden müssen, “die einer imaginären Welt der Erzählungen, Träume und Vorstellungen Ausdruck verleiht”. (140)

Bereits vor 30 Jahren wagte der US-Soziologe Daniel Bell (1979) eine Prognose über die zukünftige Lage der Kultur:

In der Kultur [...] führt erweiterte Interaktion im Gefolge eines Zusammenbruchs segmentierter Gesellschaften oder konfessioneller Kulturen zum Synkretismus – zum Einbeziehen fremder Götter wie zur Zeit Konstantins oder zu einem Gewirr von Kulturerzeugnissen wie in der modernen Kunst. Synkretismus heißt Vermischung von Stilrichtungen in der modernen Kunst, einer Kunst, die sich afrikanischer Masken oder japanischer Drucke zur Darstellung räumlicher Wahrnehmung bedient; oder das Ineinanderfließen orientalischer und westlicher, von ihrem geschichtlichen Hintergrund losgelöster Religionen in der modernen Meditation. Die moderne Kultur ist geprägt durch diese außerordentliche Freiheit, das ‘Warenlager’ der Welt zu plündern und jedweden Stil, den sie antrifft, zu verschlingen. Solch eine Freiheit rührt von der Tatsache her, daß das [...] *Prinzip* der modernen Kultur das ‘Selbst’ ist, eines Ausdruck suchenden, sich wandelnden Selbst, das Selbstverwirklichung und Selbsterfüllung anstrebt. (zit. n. Wefelmeyer 1984: 109; Kursivierung im Original )

Genau dieses Bild der Welt als ‘Warenlager’, an dem alle Erdenbürger sich bedienen, um die einzelnen Teile zu finden, mit Hilfe derer sie nach ihren ganz persönlichen Vorstellungen die für sie passende Kultur entwerfen, soll als Basis für die vorliegende Arbeit dienen. In den letzten Jahren wird mehr und mehr ein deskriptiv-morphologischer Kulturdiskurs geführt, der den pluralistischen Aspekt der Thematik betont. Der nun hantierte Kulturbegriff vernachlässigt die Voraussetzung der Einheitlichkeit – es geht nun nicht mehr um ‘die’ Kultur im Singu-

lar, sondern um *die Kulturen* im Plural. Auch die bei Herder zentral stehenden Werte wie Volksverbundenheit und Separatismus haben an Bedeutung verloren. Faszinierend ist Bells Bild für die hier geführte Diskussion aus zweierlei Gründen: Einerseits, weil er mit seiner Prognose über die Zukunft der globalen Kultur mehr als richtig lag und diese Voraussage mit großer Wahrscheinlichkeit auch noch auf die nächsten Jahrzehnte und Jahrhunderte zutreffen wird und andererseits, weil er bereits vor drei Jahrzehnten das Bild der Transkultur schuf, die sich ihre Elemente aus allen möglichen Richtungen holt und daraus eine eigenständige Kultur ins Leben ruft. Im folgenden Kapitel wollen wir Herders ‘geschlossene Kugeln’ und ‘autonome Inseln’ hinter uns lassen, um eine für diese Arbeit passendere Bestimmung des Begriffes ‘Kultur’ zu unterbreiten. Im Folgenden soll schließlich die kulturelle Situation, wie sie uns tatsächlich in den modernen Gesellschaften rund um den Globus begegnet, genauer untersucht werden.

### 1.3 Was ist Kultur?

Es besteht ein breites Spektrum an Begriffen, die alle mit dem Überbegriff ‘Kultur’ zusammenhängen wie u.a. die wissenschaftlichen Methoden ‘Kultursoziologie’, ‘Kulturpsychologie’ und ‘Kulturphilosophie’, die Begriffe ‘Kulturtechnik’ und ‘Kulturboden’ aus der Landwirtschaft sowie ‘Kulturflüchter’ und ‘Kulturpflanze’ aus der Biologie, die politischen Termini ‘Kulturattaché’ und ‘Kulturabkommen’, die ‘Unternehmenskultur’ aus der Wirtschaft, sowie Ausdrücke des Alltagslebens wie ‘Esskultur’, ‘Kulturbeilage’ und ‘Kulturstil’.

Ebenso vielfältig wie die Anwendungsgebiete des Terminus ‘Kultur’ sind auch die unzähligen Definitionsversuche desselbigen. So wurde der Begriff je nach Disziplin unter anderem unter soziologischen, anthropologischen und ethnologischen Gesichtspunkten betrachtet, jedoch besteht (noch immer) kein Konsens darüber, nach welchen Kriterien er untersucht und in Folge am besten zu definieren ist.<sup>41</sup> So listen Kroeber und Kluckhohn in ihrem 1952 erschienenen Standardwerk *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* nicht weniger als 169 Definitionen des Kulturbegriffs auf, was die breite Varianz des Terminus aufzeigt. Mittlerweile wird die Liste von Kroeber und Kluckhohn mit Sicherheit um noch einige Definitionen erweitert werden können, was das Unterfangen, das Phänomen ‘Kultur’ zu erklären,

---

<sup>41</sup> Einen guten Überblick über die Entwicklung des Kulturbegriffs sowie die Schwierigkeiten der Begriffsdefinition bietet Hans-Rudolf Wickers Beitrag ‘From Complex Culture to Cultural Complexity’ in: Werbner & Mood (1997): 29-46.

aber keineswegs einfacher, sondern vielmehr noch komplizierter gestaltet. Festgehalten werden kann nur, dass der Begriff 'Kultur' nicht als absoluter betrachtet werden kann und dass sich das jeweilige Kulturverständnis die Jahrhunderte hindurch veränderte, was sich noch heute in der Vieldeutigkeit des Kulturbegriffes je nach Kontext manifestiert.

Hansen (2000) nähert sich dem Kulturbegriff über dessen Alltagsgebrauch (11-14) an. In seiner ersten Bedeutung bezeichnet 'Kultur' geistige und künstlerische Tätigkeiten, die nur von begabten Menschen verrichtet werden können. So bleibt es einem kleinen Prozentsatz der Weltbevölkerung vorbehalten, Opern zu komponieren, literarische Meisterwerke zu Papier zu bringen oder mit ihren Kunstwerken bleibenden Eindruck zu hinterlassen.

Die zweite Bedeutung von 'Kultur' verweist auf eine bestimmte Lebensart – nämlich diejenige, die durch Bildung, Geschmack, Manieren und schöngestige Interessen gekennzeichnet wird. Als Synonym hierfür könnte ebenso der Ausdruck 'Kultiviertheit' oder 'verfeinerte Lebensart' eingesetzt werden.

Zusammengebracht werden diese beiden Bedeutungen durch Raymond Williams (1986), der 'Kultur' als Allgemeinbegriff des 20. Jahrhunderts für künstlerische, literarische und intellektuelle Arbeit benutzt (32), gleichzeitig aber darauf hinweist, dass 'Kultur' auch "a whole way of life" [...], "a mode of interpreting all our common experience" (ders. 1958: xviii) ist. Von dieser Basis ausgehend, kann 'Kultur' nun in anthropologischem Sinne betrachtet werden und somit Kunst und Bildung einerseits sowie Praxis und Verhalten andererseits einschließen: Als Lebensweise, die sich sowohl in Institutionen und im Alltagsverhalten ausdrückt als auch in Kunst und Literatur (Lutter & Reisenleitner 1998: 27).

Waren die ersten beiden Bedeutungen des Begriffes 'Kultur' wertend, so sind die beiden folgenden rein beschreibend. So kann man sich für die Besonderheiten, Sitten, Traditionen, u.ä. verschiedener Kulturen interessieren, was nicht ausschließlich auf ausländische Völker beschränkt sein muss. So gibt es innerhalb jeder Gesellschaft verschiedene Gruppen, die sich nach Alter, Geschlecht, Verwandtschafts-, Lokal- oder Berufsgruppe, Schicht, politischer oder konfessioneller Überzeugung, etc. zusammenschließen und eine spezifische Ideologie und eigene Verhaltensformen besitzen. Innerhalb der Jugendkultur finden sich die unterschiedlichsten Subkulturen, wie Punks, Skater, Gothics, um nur einige Beispiele zu nennen, die alle durch einen eigenen Lebensstil und ein bestimmtes Erscheinungsbild, sowie durch gewisse Verhaltensweisen und Ansichten geprägt sind.

‘Kultur’ bezeichnet außerdem das Resultat einer anbauenden und pflegerischen Tätigkeit von Seiten des Menschen, wie sie zum Beispiel in der Landwirtschaft (Kulturpflanze, Mischkultur) oder in der Medizin (Bakterienkultur) anzutreffen ist.

Bereits aus den Erklärungen Hansens ist die Basis ersichtlich, die dem Phänomen Kultur innewohnt: Kultur kann nur innerhalb eines Kollektivs bestehen und wird immer mit einer schöpferischen Tätigkeit des Menschen verbunden, indem sie alle von ihm erworbenen Gewohnheiten und Fähigkeiten umfasst. Der britische Anthropologe Edward B. Tylor (1871) fasst unter dem Schlagwort ‘Gewohnheiten und Fähigkeiten’ “Wissen, Glaube, Kunst, Moral, Recht, Sitte und Brauch” (zit. n. Hansen 2000: 17; siehe auch bei Möseneder 1993: 59) zusammen. Beinahe 100 Jahre später lesen wir in *The Concept of Culture* des Soziologen und Anthropologen Clyde Kluckhohn eine ähnliche Definition, denn er sieht in ‘Kultur’ “jenes komplexe Ganze, das Geräte, Glauben, Kunst und alle anderen Gewohnheiten umfaßt, die der Mensch sich als ein Mitglied der Gesellschaft aneignet, und alle Produkte menschlicher Aktivität, soweit sie von diesen Gewohnheiten bestimmt sind”. (Kluckhohn & Kelly in Silbermann 1972 – zit. n. Hartinger 1993: 50)

Wir befinden uns also auf der Ebene der handelnden Individuen, die von Gruppenzugehörigkeit und verschiedenen Institutionen der Öffentlichkeit geprägt sind. Hansen (1993) weist auf den Umstand hin, dass sich Traditionen erst entwickeln können, wenn bestimmte Verhaltensmuster über Generationen hinweg fortgeführt und benutzt werden, und fasst seine Definition des Begriffes ‘Kultur’ kurz und bündig: “Kultur gründet in Kollektivität, die sich in Standardisierungen ausdrückt”, Kultur ist also “ein System aus Standardisierungen” (11). Sehr deutlich spricht dies auch der Soziologe Ronald Hitzler (1988) an, den wir hier in einem etwas längeren Zitat zu Wort kommen lassen wollen:

Kulturell tradierte Gewohnheiten dienen dem einzelnen dazu, sich in dieser vorgeordneten, pragmatisch begrenzten Wirklichkeit mehr oder minder problemlos zurechtzufinden. Kultur steckt die Konturen des Selbstverständlichen ab. Ohne also zu vergessen, daß sie ein *menschliches Konstrukt*, eine Manifestation letztlich subjektiver Sinnhaftigkeit darstellt, erscheint Kultur generell doch vor allem als *kollektive Verbindlichkeit* und ist deshalb – zunächst – auch vom sozialen Wissensvorrat einer Gemeinschaft her zu erfassen. *Typischerweise bestimmt eben nicht das, was der einzelne denkt, fühlt und tut, die kulturell gültige Wirklichkeit, sondern das, worin sich die individuellen Ansichten treffen.* Denn Menschen werden hineingeboren und vor allem hineinerzogen in die je soziohistorisch konkretisierte Kultur der sie umfangenden Gemeinschaft. [...] Wirklich ist für ihn [=den Menschen; SM] zumeist, was konventionell als ‘wirklich’ gilt. Handlungsmöglichkeiten jenseits der kulturell definierten Wirklichkeit sind entweder sozial verfemt (und damit ex negativo doch in dieser Wirklichkeit vorhanden), oder sie tauchen allenfalls schemenhaft und unbenennbar am Bewußtseinshorizont auf. D.h. *Kultur existiert*



*nicht per se, sondern dadurch, daß sie von den Individuen als soziale Tatsache anerkannt wird. [...] In sehr beschränktem Maße schafft jeder Mensch im Wechselspiel von Privat- und Öffentlichkeit auch seine individuelle Kultur, die die sozial vermittelte Kultur prinzipiell, wenn auch zumeist minimal transzendiert. (zit. n. Hansen 2000: 300f.; meine Kursivierung)*

Dem sehr weit gefassten anthropologischen Kulturbegriff ähnliche Definitionen finden wir bereits in den Jahren 1941/42 bei Kaj Birket-Smith und Joseph Niedermann, jedoch fügen sie ihren Ausführungen eine weitere wichtige Komponente hinzu: die Natur. So deklariert Niedermann (1941) 'Kultur' als "alles, was der Mensch an der Natur und über die Natur hinaus für sich und die Gemeinschaft schafft und geschaffen hat (...)" (VII) und Birket-Smith (1946) meint, dass die Kultur "über die Natur hinaus [geht], [...] aber doch ihre tiefsten Wurzeln in dieser [hat] und [...] sich als ihre höchste Blüte [entfaltet]". (30)<sup>42</sup>

Lange Zeit wurde der Begriff 'Kultur' als Gegensatz zu dem der 'Natur', also dem, das unbearbeitet, ohne Eingreifen des Menschen entstanden ist, was also nicht 'kultiviert' wurde, benutzt. Bereits Aristoteles (384-322 v. Chr.) bezeichnete 'Kultur' als 'das Künstliche' (τέχνη), was nicht von 'Natur' (φύσει) aus gewachsen und entstanden ist (Knapp 1984: 250). Hansen (2000) vertritt die Ansicht, dass erst der Ackerbau und die Götterverehrung den Menschen aus dem Naturzustand heraus und in den Bereich der Kultur hinein brachten, denn erst durch diese Tätigkeiten begann sich der Mensch vom Tier und somit von der Natur zu unterscheiden (14f.). Auch Eagleton (2001) verweist auf diesen Umstand, denn laut ihm birgt 'Kultur' "in seiner semantischen Entfaltung den historischen Übergang der Menschheit von der ländlichen zur urbanen Existenz, von der Schweinezucht zu Picasso, von der Bodenbearbeitung zur Atomspaltung". (7f.)

In einer ausführlicheren Form findet man diese Gedankengänge auch bei Ernst Wolfgang Orth. Für ihn hat 'Kultur' die Grundbedeutung Welt des Menschen".<sup>43</sup> Sein im Jahr 2000 erschienenes Werk *Was ist und was heißt "Kultur"? Dimensionen der Kultur und Medialität der menschlichen Orientierung* beruht auf dieser bereits in den 80er und 90er Jahren entwickelten Theorie. Orth zufolge bezeichnet Kultur als 'Welt des Menschen' "sowohl die

---

<sup>42</sup> Deutlich wird dieser Zusammenhang zwischen Kultur und Natur, betrachtet man die Wurzeln des Terminus 'Kultur' näher. Unser vielgebrauchter Begriff 'Kultur' hat seine Wurzeln im lateinischen *colere*, das eine Vielzahl an Bedeutungen hat. Laut Stowasser (1997: 97) wie folgt:

1. 'bauen', 'bebauen', 'bearbeiten', 'bewirtschaften'
2. 'wohnen', 'bewohnen', 'ansässig sein'
3. 'Sorge tragen'
4. 'verehren', 'anbeten', 'huldigen'

<sup>43</sup> Die Definition "Welt des Menschen" findet sich das erste Mal im 3. Satz des Vorwortes zu *Was ist und was heißt "Kultur"? Dimensionen der Kultur und Medialität der menschlichen Orientierung* (7), und zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Buch.

eigentümliche Wirklichkeit, die der Mensch selbst ist, als auch jene Wirklichkeit, die den Menschen ‘umgibt’ oder in die er sich ‘hineingestellt’ sieht”. (7) Würde der Mensch die ihn umgebende Wirklichkeit nicht thematisieren, also “deutend bearbeite[n] und bearbeitend deute[n]” (ibid. 215), so wäre sie ihm auch nicht bekannt, denn Bearbeitung und Deutung bedeutet nichts anderes als Erfahrung. Dieser Gedankengang wiederum kann auch auf die Natur angewandt werden, um den fundamentalen und unauflösbaren Zusammenhang zwischen Kultur und Natur aufzuzeigen. Natur wird erst durch den Menschen geschaffen, da nur das als Natur angesehen wird, was der Mensch bereits erfahren hat, also was er “deutend und bearbeitend, d.h. kultivierend für Natur hält” (ibid. 237). Vergleichen wir die Begriffe ‘Natur’ und ‘Kultur’, so stellt sich heraus, dass Natur alles bezeichnet, was “an Materie vorhanden ist und was in dieser geschieht. Kultur hingegen umfaßt alles menschliche Wissen und alle Haltungen, alles Handeln und alle Produkte dieses Handelns”. (Marschall 1993: 17) Der Naturbegriff selbst wird somit zu einem kulturellen Phänomen gemacht und tritt nun nicht mehr als Gegenbegriff zur Kultur, sondern vielmehr als “Grenzbegriff” (Orth 2000: 7 und 237) der Kultur auf. Aus diesen Überlegungen heraus könnte man Kultur als die ‘zweite Natur’<sup>44</sup> des Menschen (vgl. Marschall 1993: 17-27, Schnädelbach 2003: 137) bezeichnen.

Zusammenfassend kann folgendes festgehalten werden: Die Quintessenz der präsentierten Überlegungen ist, dass Kultur nicht als universelles Phänomen, das allgemeingültigen Regeln folgt, angesehen werden kann, sondern dass sie sich immer im Rahmen der jeweiligen Gemeinschaft und deren spezifischen Wertvorstellungen entwickelt. Weisend ist hierbei nicht das Individuum, sondern das Kollektiv. Die unterschiedlichen Gewohnheiten und Fähigkeiten werden uns angeboren oder anerzogen. Die Natur darf hierbei auch nicht außer Betracht gelassen werden; sie ist es schließlich, die uns das Material liefert, das als Basis für jegliches menschliches Handeln, und somit auch dem Herausbilden von Kultur, dient.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Ciceros Benennung der Kultur als ‘altera natura’.

<sup>45</sup> An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die präsentierten Ausführungen keineswegs eine allgemein gültige Definition des Kulturbegriffes darstellen. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, eine für diese Arbeit zielführende Begriffsbestimmung durchzuführen und Bewusstsein für die Komplexität des Begriffes zu schaffen. Um eine für die jeweilige Disziplin passende Definition des Kulturbegriffes zu erhalten, sind am besten einschlägige Werke zu Rate zu ziehen, da fast jede Wissenschaft ihren eigenen Kulturbegriff entwickelt hat.

## 2 Kulturkonzepte

Aus dem vorigen Kapitel geht hervor, dass man sich heutzutage in verstärktem Maße von einer ethnozentrischen (in unserem Falle europäischen) Perspektive auf Kultur verabschiedet und sich einer weltoffeneren, globalen Haltung zugewandt hat. Immer offensichtlicher wird der komplexe Charakter von Gesellschaften rund um den Globus, die immer mehr durch Globalisierung sowie transnationale und –kontinentale Migrationsbewegungen gekennzeichnet sind. Zu verstärken scheint sich auch das Bewusstsein, dass “jede Kultur [...] in sich ‘multikulturell’ [ist], nicht nur, weil es immer eine vorgängige Akkulturation gegeben hat und es keine einfache und reine Herkunft gibt, sondern vor allem deshalb, weil der Gestus der Kultur einer des Vermischens ist”. (Nancy 1993 – zit. n Rieger e.a. 1999: 18)

Doch was bedeutet ‘multikulturell’ eigentlich und in welchem Maße unterscheidet sich dieser Begriff von verwandten Termen wie ‘interkulturell’, ‘transkulturell’ und ‘hybrid’? Sind diese Unterschiede rein terminologischer Natur oder verbergen sich hinter dem jeweiligen Konzept eine bestimmte Denkart und Sichtweise auf die Welt, die nicht nur auf kulturellem, sondern gleichermaßen auf soziologischem, politischem und ökonomischem Niveau wirksam sind? Inwiefern ist der von Herder geprägte, klassische Kulturbegriff in diesen Konzepten zurück zu finden und wie werden die drei sein Kulturkonzept konstituierenden Pfeiler innerhalb dieser umgesetzt? Im folgenden Kapitel werden die verschiedenen Konzepte ‘Multikulturalität’, ‘Interkulturalität’, ‘Transkulturalität’ und ‘Hybridität’ vorgestellt, um sie danach einer kritischen Betrachtung – vor allem in Hinblick auf die Brauchbarkeit für die vorliegende Arbeit – zu unterziehen.

### 2.1 Multikulturalität und Interkulturalität

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass die Begriffe ‘Multikulturalität’ und ‘Multikulturalismus’, die oft willkürlich durcheinander benutzt werden, zwar eng zusammenhängen, jedoch nicht als Synonyme verstanden werden dürfen. Multikulturalität beschreibt die empirische Tatsache, dass innerhalb einer Gesellschaft zwei oder mehrere heterogene soziale und kulturelle Strukturen in Koexistenz miteinander bestehen. Wägenbaur (1995) benutzt ‘kulturelle Vielfalt’ als Synonym für ‘Multikulturalität’ (130). Die einzelnen Kulturen sind noch immer deutlich als solche erkennbar, sie sind also homogen und abgegrenzt. In welcher Form genau

sich diese Koexistenz manifestiert, ist allerdings nicht deutlich: So können die Kulturen einfach *nebeneinander* bestehen oder aber tatsächlich *miteinander* leben; das Zusammenleben kann auf friedliche Art und Weise vor sich gehen oder aber zu Konflikten führen.

Multikulturalismus hingegen bezeichnet ein politisches Programm, das auf den real gegebenen Umstand der multikulturellen Gesellschaft reagiert und dessen Maxime man unter ‘kulturelle Vielfalt statt nationaler Einfalt’ zusammenfassen kann. Beeinflusst wurde der Multikulturalismus vor allem durch den Kulturrelativismus, der besagt, dass Kulturen nicht untereinander gewertet oder verglichen werden können, da jedes kulturelle Phänomen nur im Kontext der betreffenden Kultur verstanden werden kann.<sup>46</sup>

Laut Frank-Olaf Radtke bestehen vier Multikulturalismusmodelle (in: Bade 1995: 17-20):

(1) Der **programmatisch-pädagogische Multikulturalismus** geht zwar von Differenzen zwischen der einheimischen ‘Mehrheitskultur’ und der ‘Minderheitenkultur’ der Einwanderer aus, akzeptiert diese aber und betont die Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Kulturen. Angestrebt wird ein “tolerante[s] Nebeneinander von Lebensformen nach dem Pluralismusmodell” (ibid. 17), da das Zusammenleben von unterschiedlichen Kulturen als Bereicherung für die Gesellschaft und den jeweiligen Staat angesehen wird. Vor allem von Institutionen des religiösen und politischen Lebens wird gerne diese Form des multikulturellen Zusammenlebens proklamiert, da ihr auch eine gewisse Spur an Moral und Nächstenliebe innewohnt. Problematisch ist der programmatisch-pädagogische Multikulturalismus aus dem Grund, dass soziale Probleme und Konflikte auf materieller und struktureller Ebene oftmals in abgeschwächter Form dargestellt werden und daher schnell in “Folklorisierungen” (ibid. 18) münden können.

(2) Der **kulinarisch-zynische Multikulturalismus** in Form einer ‘Cross-Culture’ (ibid.) wird von Radtke als Wunschvorstellung und Zukunftskonzept der jungen, karriereorientierten Mittelschicht entlarvt. Hierbei geht es um ein Phänomen unserer heutigen Konsumgesellschaft: Güter, Lebensweisen und Trends aus dem Ausland werden dankend angenommen, da es als chic und modern gilt, sich durch Elemente aus fremden Kulturen beeinflussen zu lassen

---

<sup>46</sup> Ziele einer multikulturalistisch ausgelegten Politik sind unter anderem die Zurückweisung jeglicher Form von Rassismus mit damit verbundenem Aufruf zu Toleranz und Respekt vor anderen ethnischen Kulturen, die alle als gleichwertig verstanden werden, sowie die Förderung von interkultureller Kommunikation und Interaktion auf allen Ebenen (siehe Mintzel 1997: 65). Dies kann durch staatliche Maßnahmen geschehen, die die Stellung kultureller Minderheiten auf allerlei Niveaus (in der Politik, im Bildungsbereich, am Arbeitsmarkt, im Alltag, usw.) verbessern sollen, wie das Recht auf zweisprachigen Unterricht, die Akzeptanz von traditionellen und religiösen Feiertagen und Gewändern sowie die Ermöglichung des Besitzes einer doppelten Nationalität.

und als mondän darzustellen. Der ‘Ethno-Trend’ setzt sich auf beinahe allen Ebenen durch: Man isst gerne Pizza, Sushi, Kebab und Curry, reist in die verstecktesten Winkel dieser Erde, erfreut sich an edelsten Stoffen, Mustern und Stylingvariationen aus aller Herren Länder, richtet seine Wohnung mit ein paar ‘exotischen’ Stücken ein, sodass sie einen afrikanischen oder orientalischen Touch bekommt, hört World Music<sup>47</sup>, versucht nach einem anstrengenden Arbeitstag durch eine Shiatsu-Massage oder Yoga abzuschalten und bedient sich fernöstlicher, indianischer und indischer Esoterik. Dass es hierbei nur um eine Modeerscheinung und dem Wunsch ‘dazuzugehören’ und ‘in’ zu sein geht, als um wahres Interesse an fremden Kultur-elementen, sollte deutlich sein.

(3) Der **demographisch-instrumentelle Multikulturalismus** wird als Mittel zum Zweck benutzt: Aufgrund sinkender Geburtenraten und daraus resultierender steigender Vergreisung beinahe aller europäischen Gesellschaften sehen sich Politiker als auch Bevölkerung dem Problem gegenüber gestellt, die bewährten sozialen Sicherungssysteme weiterhin aufrecht zu erhalten. Von Seiten der Wirtschaft und der Politik hört man dann oft das Schlagwort ‘bedarfsgerechte Einwanderung’. Konkret bedeutet dies, dass gesetzlich festgelegt wird, wer ins Land kommen darf und für wen kein Bedarf besteht. Gekoppelt wird dieses Recht meist an Kriterien wie Alter, Ausbildung bzw. Berufserfahrung, sowie Herkunftsland. Gefragt ist also nur, wer einen bestimmten Nutzen für Staat und Gesellschaft erbringen kann. Werden in Mitteleuropa Computertechniker gebraucht, werden entsprechende Fachkräfte ins Land geholt, um die Arbeitsmarktsituation zu stabilisieren. In den meisten Fällen ist es jedoch so, dass es eher um niedrigere Tätigkeiten geht, für die gerne Arbeitskräfte aus dem Ausland eingestellt werden – man denke nur an Putzpersonal in vielen Firmen oder Kassakräfte im Supermarkt nebenan. Diese Art des Multikulturalismus ist nicht nur selektiv und rassistisch, sondern auch zutiefst ausbeuterisch.

(4) Der **reaktiv-fundamentalistische Multikulturalismus** bezeichnet das Phänomen der ‘Selbstabgrenzung’, das auf Selbstethnisierung basiert. Aufgrund von Unzufriedenheit mit ihrer Situation und als Resultat von Diskriminierungen und Nichtanerkennung von Seiten der einheimischen Mehrheitsgesellschaft kapseln sich die Minderheiten immer mehr ab. Da die Mehrheitsgesellschaft als andersartig, abweisend, feindselig und gefährlich erlebt wird, findet eine Rückbesinnung der Migranten auf ihre eigene kulturelle Identität statt. “Die als eigen verstandene Kultur enthält im neuen Kontext am anderen Ort mehr an Rigidität und an Radi-

---

<sup>47</sup> Chambers (1996) betrachtet diese Musikrichtung “nicht nur als kommerzielle[n] Trick, der vom Zentrum inszeniert wird, oder als die jüngste ‘Entdeckung’ der Musikindustrie [...], sondern auch als Repräsentant [...] einer kulturellen, ökonomischen und historischen Verschiebung, welche die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie als solche in Frage stellt.” (94)

kalität als sie am Herkunftsort je hatte”, so Köstlin (2000: 374). Die Minderheiten bilden Subgesellschaften in Form von Ghettos oder formieren sich zu autonomen Machtpotentialen wie Clans (Bade 1995: 19). Aber auch in umgekehrter Form ist dieser Prozess zu beobachten, nämlich dann, wenn Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft beginnen, ihre eigene Kultur und Tradition wieder aufzuwerten, um diese von der Kultur der Minderheiten abzugrenzen. Dieses Erstarken von patriotischen und nationalistischen Gefühlen wird natürlich durch die Ghetto-bildung verstärkt: Je größer eine Ansammlung von Menschen ist, desto ‘auffälliger’ ist diese auch. Passieren dann innerhalb dieser Gruppe Dinge, die als schlecht oder verboten gelten, fällt dies oft auf alle Menschen, die Teil dieser Gruppe sind, zurück, und infolgedessen auf die gesamte Gemeinschaft derer, die ebenfalls dieser Gruppe zugerechnet werden könnten. Dies führt dann zu stupiden und überholten Stereotypen wie dem des diebischen Polen, des rückschrittlichen Türken, des dealenden Schwarzafrikaners, des listigen Juden und des gewalttätigen Moslems.

Kurz zusammengefasst: Multikulturalität beschreibt die empirische Tatsache, dass innerhalb einer Gesellschaft mehrere Kulturen vorhanden sind, während Multikulturalismus das politische Konzept bezeichnet, das auf den Umstand der multikulturellen Gesellschaft reagiert.

Die multikulturelle Dimension, die heutigen Gesellschaften weltweit innewohnt, darf keineswegs als Phänomen der Postmoderne verstanden werden, da sie vielmehr immer schon ein basales Element der Konstituierung von Staatengebilden dargestellt hat. Lützeler (1997) betont, dass die europäische Identität rein multikulturell geprägt sei, da es immer schon inner-europäische Multikulturalität gab, die es unmöglich mache, Gesamteuropa eine einheitliche Identität zuzuweisen, denn zu unterschiedlich gestalte sich das Bild zwischen “Sizilien und Finnland, Portugal und Russland, Irland und Griechenland, Island und Serbien”. (21) Dieser Umstand wurde durch inner- und außereuropäische Migrationsbewegungen noch zusätzlich verstärkt, denn ab dem Zeitpunkt verstärkter Einwanderungsbewegungen in Europa gab es neben ‘alteingesessenen’ Minderheiten neue, nicht-europäische Minderheiten. Am stärksten wiege laut Lützeler allerdings schließlich die Tatsache, dass die europäische Kultur an sich bereits auf einer komplizierten Synthese einer Multikultur basiert, die sich aus Elementen des Hellenismus, der römischen Antike, des Judentums und des Christentums zusammensetzt. Diese vielfältigen kulturellen Einflüsse lebten dabei immer in einem Verhältnis, das “dialogisch, d.h. widerspruchsvoll und konfliktreich” (ibid. 22) war. Erst im Laufe der Jahrhunderte vermischten sich die unterschiedlichen Komponenten derart, dass sie nun eine gemeinsame

Basis bilden konnten, die für alle Europäer gleichermaßen akzeptabel war. “Eine Abwehr des Multikulturellen”, so Lützeler, “würde eine fatale Geschichtsvergessenheit dokumentieren”. (ibid.) Wichtig wäre es, anstatt “der Vielfalt in der Einheit, wobei die Betonung letztlich immer wieder auf der Einheit lag”, wie es bei traditionellen Bestimmungen der europäischen Identität oft der Fall war, “umgekehrt die Vielheit und Unterschiedlichkeit der kulturellen Gegebenheiten in Europa hervor[zu]kehren”. (ibid. 21)

Einen Schritt weiter als die Multikulturalität, die nur von der Anwesenheit mehrerer Kulturen ausgeht, geht das Konzept der Interkulturalität, denn dieses bezeichnet überdies das Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Kulturen. Nach B.E.P Alvarez’ (2004) Einschätzung beinhaltet Interkulturalität allerdings weit mehr als nur Interaktion zwischen zwei oder mehreren Kulturen und so definiert er den Begriff als “kulturelles Phänomen” (47) an sich, das in zwei Richtungen wirkt: Die erste Richtung impliziert den Kulturkontakt zwischen zwei oder mehreren Kulturen. In der zweiten Richtung wird Interkulturalität selbst zum Kulturphänomen, indem Individuen ungeachtet ihrer Herkunft in Interaktion treten und somit Kultur als Menschengut bilden (ibid. 46).

Alvarez (2004) unterscheidet drei verschiedene Thesen der Interkulturalität (47-50):

- 1 These der Partnerkommunikation
- 2 These der Zentrum-Peripherie
- 3 These der allgemeinen Zugehörigkeit

**Partnerkommunikation** entsteht, wenn zwei Kulturkreise durch ihnen zugehörige Individuen oder Kollektive in Kontakt kommen. Das Ziel dieser Kontaktaufnahme ist Kommunikation und Annäherung zwischen den Kulturen sowie der Austausch zwischen den Individuen. Faktoren wie ‘eigen’ und ‘fremd’ spielen auf dieser Ebene der Interkulturalität noch eine große, trennende Rolle. Die Kontaktaufnahme an sich bedeutet noch nicht, dass es auch tatsächlich zu einer Wechselwirkung zwischen den beteiligten Kulturen kommt, denn genauso gut könnte es bei einer einseitigen Beeinflussung bleiben. Nur im besten Falle findet eine wechselseitige Beeinflussung im Sinne einer Kulturübertragung statt und alle betroffenen Kulturen können sich infolgedessen weiterentwickeln.

These 2, **Zentrum-Peripherie**, deutet an, dass am Rande einer Kultur verschiedene kulturelle Manifestationen bestehen können, deren Ursprünge in einer anderen als der ‘Hauptkul-

tur' liegen. Natürlich ist auch in diesem Verhältnis die Abgrenzung zwischen Eigenheit und Fremdheit noch sehr deutlich spürbar. Im Gegensatz zur Partnerkommunikation, wo zumindest noch die Chance einer Interaktion zwischen den verschiedenen Kulturen besteht, wird dieser Umstand im Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie kategorisch ausgeschlossen. Vielmehr wird die Kultur im Zentrum immer darauf bedacht sein, ihre Vormachtstellung aufrecht zu erhalten und die peripheren Kulturen auch tatsächlich am Rande zu halten. Diese Form der Interkulturalität lässt sich zum Beispiel in geographischen Grenzgebieten oder in Gebieten, die durch Immigration gekennzeichnet sind, ausmachen.

Die These der **allgemeinen Zugehörigkeit** schließlich besagt, dass Interkulturalität als gesellschaftliches Phänomen akzeptiert wird, das keine spezielle Gemeinschaft für sich als eigene Kultur beansprucht. Vielmehr entsteht eine Art Zwischenterrain, an dem marginale Elemente zweier (oder mehrerer) Kulturen interagieren. Eine Trennung von 'Eigenem' und 'Fremdem' kann in diesem Fall nicht mehr vorgenommen werden, da die Interaktion direkt zwischen den Kulturen stattfindet und sich somit eine neue kulturelle Manifestation ausbilden kann.

Dass Interkulturalität sowohl positives als auch negatives Potential beinhaltet, betont auch Esselborn (2007), der Interkulturalität als "eine Zwischenposition oder eine Überschneidungssituation von verschiedenen Kulturen" bezeichnet, die die facettenreichen Relationen "Kontakt, Konflikt, Dominanz bzw. [...] Ablehnung, Abwehr, Ausgrenzung, Vernichtung oder [...] Anerkennung, Toleranz, Austausch, Übernahme, Mischung, usw." (23) eingehen können.

## **2.2 Transkulturalität**

Als Gegenentwurf zu den bestehenden Konzepten von Multikulturalität- und Interkulturalität hat der deutsche Philosoph Wolfgang Welsch in den 1990er Jahren das Theorem der Transkulturalität geschaffen. Multi- und Interkulturalität basierten ihm zu stark auf dem traditionellen Kulturkonzept von Herder, das durch seine basalen Komponenten Homogenität und Ethnizität seiner Ansicht nach rassistische Tendenzen beinhalte. Vielmehr seien doch alle Kulturen vollkommen durch Mischungen mit und Durchdringungen von anderen Kulturen gekennzeichnet und erst durch diesen Umstand zu dem geworden, was sie gegenwärtig präsentieren. Kulturelle Mischung, Multikulturalität und Mehrsprachigkeit innerhalb einer jeden Gesellschaft stellen also keine Ausnahme, sondern den Normalfall dar und gerade diese Tat-



sache muss akzeptiert werden, um das alte Ideal der Reinheit der Kulturen sowie die damit verbundenen Ansprüche auf Monokulturalität und Monolingualismus ablösen zu können.

Aus diesem Grunde introduzierte Welsch den Begriff der ‘Transkulturalität’<sup>48</sup>, denn dieser zeige, dass “sich die heutigen kulturellen Formationen *jenseits* der klassischen Kulturverfassung befinden und durch die klassischen Kulturgrenzen wie selbstverständlich *hindurchgehen*, diese überschreiten”. (Welsch 1994a: 84; vgl. auch Welsch 1994b: 148; Kursivierung im Original) Ethnographen gebrauchen den Term ‘Transkulturation’, um damit das Phänomen anzudeuten, dass untergeordnete Gruppen oder Randgruppen Elemente aus dem Material, das ihnen von der dominanten oder metropolischen Kultur übermittelt wurde und wird, auswählen und sich unter Umgestaltung zu eigen machen (Pratt 1992: Anm. 4, 228).

Mag der Term ‘Transkulturalität’ relativ jungen Alters sein, so wurde das Konzept an sich bereits in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgegriffen. Geprägt wurde der Term vor allem durch den kubanischen Soziologen Fernando Ortíz Fernández, der mit *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) eine bahnbrechende Studie über die afro-kubanische Kultur lieferte. Ortíz wählte den Term als Ersatz für die paarweise auftretenden Konzepte der Akkulturation und der Dekulturation, die den Transfer von Kultur mit besonderer Berücksichtigung der Interessen der Metropole beschrieben, und verlegte somit den Schwerpunkt auf die Peripherie. Das Hauptproblem mit den bis dahin hantierten Begriffen war, dass die imperiale Metropole sich selbst immer als dominante, determinierende Macht in Bezug auf die Peripherie sah und somit permanent ignorierte, dass sie selbst gleichermaßen von der Peripherie bestimmt wurde (vgl. Pratt 1992: 6). Den Prozess der Transkulturation definierte Ortíz folgendermaßen: “Eine Kultur verläßt ihre eigene Komponente (Dekulturation), übernimmt die der anderen Kultur bzw. paßt sie an (Akkulturation), kreiert aber dabei neue bis dahin nicht bestehende Elemente (Neukulturation)”. (Saravia 2008: 726) Durch den uruguayischen Kritiker Angel Rama wurde der Begriff ‘Transkulturation’ in den 70er Jahren in die Literaturwissenschaft introduziert. Weiters zu nennen sind Untersuchungen des kanadischen Soziologen Everett C. Hughes<sup>49</sup> (ebenfalls 1940er) sowie rezenteren Datums diejenigen Nestor García Cancinís (1989/1995) und vor allem Mary Louise Pratts (1992).

---

<sup>48</sup> Der Begriff der Transkulturalität entstand in Anlehnung an Welschs für Vernunftfragen gebrauchten Term der ‘Transversalität’ – siehe Welsch, Wolfgang. 1995. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

<sup>49</sup> Hughes schreibt bereits in seinem Vorwort zum 1943 verfassten Werk *French Canada in Transition*: “It is a doctrine of our time that the earth’s surface should be divisible into clearly bounded territories, each occupied by a racially and culturally homogenous people who can celebrate their past, their present, and their hopes in common ceremony and who can act together to administer their domestic affairs and to defend themselves from outside dangers. Few countries conform, in all particulars, to this ideal” (iii), um diesen Umstand dann explizit

Pratt geht in ihrem 1992 erschienen Werk *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* von einem 1908 durch den Peru-Experten Richard Pietschmann in den Archiven der dänischen Königlichen Bibliothek (in Kopenhagen) gefundenen Manuskript aus. Dieses Manuskript, ein Brief an König Philipp II. von Spanien, datiert aus dem Jahre 1613 und trägt die Unterschrift eines Felipe Guaman Poma de Ayala. Bemerkenswert ist der Brief aus dreierlei Gründen: Erstens durch seinen Umfang; zweitens durch seinen Inhalt und drittens durch seinen Sprachgebrauch. Mit seinen knapp 1.200 Seiten, die sich aus 800 Seiten Text und 400 Seiten Zeichnungen mit erklärenden Bildunterschriften zusammensetzen, stellt sich der Brief als Manifestation einer neuen Sicht auf die damalige Welt dar. Der Brief beginnt mit einer Geschichte des Christentums, allerdings nicht der christlichen Tradition folgend, sondern in dieser Fassung die indigenen Völker Nordamerikas beinhaltend. Es folgt eine detailreiche Darstellung der Geschichte und Lebensweise der Völker der Anden, die nahtlos an deren Eroberung durch die spanischen Conquistadores des 16. Jahrhunderts anschließt. Ausgespart werden auch die Ausbeutung und Gewaltexzesse, denen die indigenen Völker durch die Spanier ausgesetzt waren, nicht. Auffallend ist auch die Sprache dieses Briefes, kombiniert er doch Quechua und ein derbes, ungrammatikalisches Spanisch. Pratt betont die Wichtigkeit dieses Briefes für die moderne Forschung mit folgenden Worten: “His [=Poma de Ayala; SM] elaborate intercultural text and its tragic history exemplify the possibilities and perils of writing in what I like to call ‘contact zones’, social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today”. (4) Diese Kontaktzonen bezeichnet Pratt genauer als

[...] the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term ‘contact’, I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A ‘contact’ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and ‘travelees’, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power. (ibid. 7),

die Beziehungen miteinander eingehen, die oftmals “conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (ibid. 6) beinhalteten.

---

anhand des Beispiels Kanada zu illustrieren, dessen ethnisches Bild durch die beiden Hauptgruppen Anglo- und Frankokanadier gebildet wird.

Während Pratt allerdings noch immer von Antagonismen wie Zentrum und Peripherie oder dominanter Kultur gegenüber untergeordneter ausgeht (Alexander 2006: 147), verwerfen neuere transkulturelle Ansätze diese Hierarchisierung vollkommen. So definiert Susanne Reichl (2002) Transkulturalität als

[...] a narrative device, a semiotic technique, a translational strategy. Transcultural novels resort [...] to inventing and recreating, appropriating and syncretising, seizing and subverting, or simply adhering and reinforcing, materials transmitted from the various cultures which they seek to bridge or mediate between. None of those cultures and materials, in theory, is privileged more than the other. (43 – zit. n. Alexander 2006: 147)

Ebenso geht auch Welschs Konzept der Transkulturalität von der Hybridisierung der Einzelkulturen aus, und der Kultur- und Literaturtheoretiker Mikhail N. Epstein (1995) konstatiert, dass “the transcultural world lies not apart from but within all existing cultures, like a multidimensional space which appears gradually over the course of time” (13), denn Transkultur sei “a form created not from within its separate spheres but in the holistic forms of diverse cultures. Whereas culture may have the capacity to free us from the dictates of nature – that is, from its restrictions and necessities – the merit and capacity of transculture is to free us from the conventions and obsessions of culture itself.” (ibid. ix) Dementsprechend vertritt Welsch (1994a) die Ansicht, dass Transkulturalität sich nicht nur auf kulturellem Niveau abspiele, sondern sich auch in individuellen Lebensformen äußere (95). Heutige Kulturen hätten eine Art ‘externes Netzwerk’ geformt, in dem sämtliche kulturelle Ausformungen miteinander verbunden seien und sich intern immer wieder aufeinander beriefen. Somit bedinge jedes kulturelle Phänomen auf seine Art jedes andere und seien sie allesamt jeweils voneinander durchzogen. Kulturelle Grenzen als solche bestehen kaum mehr, da nun nicht mehr von nationalen Kulturen ausgegangen wird, sondern von globalen. “Der Raum in seinen geographischen, sozialen und kulturellen Dimensionen kann angesichts der diagnostizierten Verdichtung von Raum und Zeit nicht länger als fixiert vorgestellt werden”, sondern ist dabei “in Bewegung überzugehen”, so konstatiert auch Ha (2001: 139), woraus sich auch die wachsende Deterritorialisierung von Kulturen begründet. Die Vorstellung, dass diverse kulturelle Erscheinungsformen bestimmten Territorien zugehörig sind, wird durch die wachsende Mobilität der Kulturen und der omnipräsenten Globalisierung immer mehr entkräftet (vgl. Wintersteiner 2006: 62-68). Man kann das Modell der Transkulturalität auch als “Konzept der empirischen Beobachtung von sozialen Prozessen [...] in Kontaktzonen” betrachten, “die Lebens- und Erfahrungsräume für Sozialisation und Identifikation der Menschen im Umgang mit sozialen Hierarchien, mit Macht, Hegemonie und kultureller Verschiedenheit sind” (Er-

furt 2005: 28), denn das Konzept der Transkultur basiere den Ausführungen Epsteins (1995) zufolge auf dem Prinzip, dass jede einzelne Kultur zur Weiterentwicklung vielschichtiger Interaktionen mit anderen Kulturen bedürfe (ix).

Aus diesen Überlegungen heraus ergibt sich auch die folgende Betrachtungsweise des Terminus ‘Transkulturalität’: Die jeweiligen kulturellen Elemente verlaufen quer, also transversal, durch die verschiedenen Kulturen, die sich – wie bereits aufgezeigt – wiederum gänzlich jenseits der traditionellen Auffassungen von Kultur bewegen. Transkulturalität betont also zusätzlich den Umstand, dass Vermischungen nicht nur zwischen verschiedenen Kulturen auftreten, sondern auch innerhalb jedes kulturellen Kollektivs an sich auszumachen sind, d.h. dass jeder Kultur bereits ein fließender Charakter zugrunde liegt (vgl. Bolscho 2005: 29). Eben dieses Fließen, die Zirkulation unterschiedlichster kultureller Elemente, die durch die Aufhebung der Pole erst ermöglicht wird, steht zentral in Welschs Auffassung von Transkulturalität. Dieser Prozess der zunehmenden kulturellen Vermischung wird auch durch die veränderten Lebensumstände ermöglicht: Menschen sind heutzutage mobiler als noch vor einigen Jahrzehnten und finden sich aufgrund beruflicher oder auch persönlicher Gründe immer wieder in verschiedenen Kulturen wieder, was ihnen die Möglichkeit gibt, die gewonnenen Erkenntnisse über die jeweilige(n) vormals fremde(n) Kultur(en) weiterzugeben. Weiters werden heute im Zuge der Globalisierung “für *jede* Kultur tendenziell alle *anderen* Kulturen zu Binnengehalten oder Trabanten” (Welsch 1994b: 157; Kursivierung im Original), da bestimmte Massengüter wie Coca Cola weltweit starken Absatz finden, manche Geschäftskonzepte scheinbar über den ganzen Planeten verteilt Erfolg haben (man denke an McDonald’s, Ikea, H&M, Benetton, Levi’s, u.a.) und Informationen via CNN, BBC und MTV rund um die Welt gehen. Zu transkontinentaler Vernetzung und Mobilität haben sich also auch Technologieentwicklungen im Transport-, Kommunikations- und Informationsübertragungsbereich gesellt, die zu einer Universalisierung des Kapitalismus und der damit verbundenen Konsumgesellschaft führen. Neben Gütern und Daten werden aber auch Lebensweisen exportiert; infolgedessen kann man sich mittlerweile beinahe überall auf der Welt etwas unter z.B. mediterranem Lebensstil vorstellen.<sup>50</sup> All diese Phänomene der postmodernen Welt halten uns deutlich vor Augen, dass Transkulturalität nicht nur wissenschaftliche Theorie oder Paradigma darstellt, sondern gerade durch “its link with important phenomena of present-day life”, im Besonderen “migration, globalisation, transnationalism, cosmopolitanism, and the complexi-

---

<sup>50</sup> Natürlich finden all diese kulturellen Durchmischungen nicht nur auf populärkulturellem Niveau statt, sondern auch in höheren kulturellen Ebenen.

ties arising from the need to balance multiple cultures in a context of shifting and changing boundaries along with rapid developments in technology, transportation and communication” (Alexander 2006: 141) an Relevanz gewinnt. Zusammengefasst könnte man sagen, dass heutzutage prinzipiell nichts ‘Fremdes’ mehr existiert, da alles mehr oder weniger erreichbar und uns somit bekannt geworden, also in ‘unseren’ Lebensbereich eingedrungen ist.<sup>51</sup> Sehr deutlich wird dieser veränderte Status von ‘Kultur’ in einer Aussage des mexikanischen Performance-Künstlers Guillermo Gómez-Peña (1996), der sich seine eigene Definition von ‘Amerika’ gebildet hat:

I travel across a different America. My America is a continent (not a country) that is not described by the outlines on any of the standard maps. In my America, “West” and “North” are merely nostalgic abstractions – the South and the East have slipped into their mythical space. For example, Quebec seems closer to Latin America than to its Anglophone twins. My America includes different peoples, cities, borders, and nations. For instance, the Indian nations of Canada and the United States, and also the multiracial neighborhoods in the larger cities all seem more like Third World micro-republics than like communities that are part of some “western democracy”. Today, the phrase “western democracy” seems hollow and quaint.

When I am on the East Coast of the United States, I am also in Europe, Africa and the Carribean. There, I like to visit Nuyo Rico, Cuba York, and other micro-republics. When I return to the U.S. Southwest, I am suddenly back in Mexamerica, a vast conceptual nation that also includes the northern states of Mexico, and overlaps with various Indian nations. When I visit Los Angeles or San Francisco, I am at the same time in Latin America and Asia. Los Angeles, like Mexico City, Tijuana, Miami, Chicago, and New York, is practically a hybrid nation / city in itself. (5)

Transkulturalität tritt aber nicht nur auf der Ebene der Kulturen im Allgemeinen auf, sondern auch auf der Ebene der Individuen, wodurch wiederum auch deren Identitätsstruktur beeinflusst wird. Welsch beobachtet hier den Durchbruch eines kulturellen Axioms: wurden kulturelle ‘Mischlinge’ lange Zeit als “dubios” (Welsch 1994a: 97 und 1994b: 163) angesehen, sei seit einigen Jahren eine “neuartige und geschichtlich einmalige Schätzung von Mischlingen” (Welsch 1994a: 97) in Form der ‘Cross-Culture-People’ aufgetreten. Da durch biographische Hintergründe immer mehr Menschen durch den Kontakt mit den unterschiedlichsten Kulturen gekennzeichnet sind, geraten auch immer mehr Menschen in die glückliche Lage, diesen Reichtum zu ihrem Vorteil nutzen zu können und sich nicht mehr auf nur eine Kultur festzulegen und sich über eben diese definieren zu müssen. Identitäten befinden sich heutzutage in einem “Prozeß der ständigen Auflösung, des Übergangs und der Neuformation” (Lützel

---

<sup>51</sup> Dies bedeutet aber keineswegs die kulturelle Homogenisierung der Welt und die Schaffung einer uniformen Weltkultur (Stichwort ‘McWorld’), sondern vielmehr die Konstruktion eines engmaschigen Beziehungsnetzes zwischen allen Kulturen, wodurch deren bereits grundlegend vorhandenen engen Bande verstärkt deutlich werden sollen. Siehe zu dieser Diskussion auch Eickelpasch & Rademacher 2004: 59-64.

1995: 11; auch in Kessler & Wertheimer 1995: 91), was auch aus der verstärkten Deterritorialisierung von Individuen resultiert. Dies hat des Weiteren zur Folge, dass der große Einfluss der weißen, europäisch-nordamerikanischen Tradition zugunsten neuer, globaler Einflüsse zurückgedrängt wird und sich die seit langem bestehenden Verhältnisse zwischen (europäisch-nordamerikanischem) Zentrum und (der aus der Restwelt bestehenden) Peripherie eventuell wandeln werden. Schließlich bedeutet Transkulturalität laut Wintersteiner (2006) nicht “die Schaffung einer uniformen Weltkultur, sondern ein engeres Beziehungsgeflecht, eine stärkere Konfrontation zwischen verschiedenen Kulturen, die einander nicht länger ignorieren können, sondern sich stärker auf einander beziehen müssen”. (49)

Eben diese immensen Vorteile, die ein multikultureller Hintergrund sowohl für die Cross-Culture-People als auch für die Gesellschaft im Allgemeinen mit sich bringen, sprechen auch Kürsat-Ahlers, Tan & Waldhoff (1999) an:

Es sind immer Menschen und Gruppen zwischen den Kulturen, d.h. Menschen mit Brückenidentitäten gewesen, die durch ihre Synthese- und Distanzfähigkeit zu beiden Kulturen, zu beiden Ufern des Flusses, produktive Kulturleistungen hervorbringen konnten. Ihre Position ist um nichts “künstlicher” als die homogenisierenden Nationalstaaten oder Zivilisationen. Grenzgänger zwischen Zivilisationen, Kulturen und Subkulturen der Minderheiten haben stets sensible Antennen für Dezivilisierungs-, Entrechtlichungs- und Entdemokratisierungsprozesse, d.h. für nahende Barbarei. Insofern sind sie auch unverzichtbar für eine demokratische Kultur. (12f.)

Welsch untermauert sein Konzept der Transkulturalität einerseits mit dem historischen Einwand, dass einzelne Kulturen nie ohne ihre Querverbindungen zu anderen Kulturen betrachtet werden können (vgl. Welsch 1994a: 92ff.)<sup>52</sup> sowie mit Ludwig Wittgensteins pragmatischem Kulturkonzept (Welsch 1994a: 106 und 1994b: 159f.). Wittgenstein betonte, Kultur liege überall dort, “wo eine geteilte Lebenspraxis besteht” (Welsch 1994a: 106) und der Umgang mit allem Fremden habe nicht so sehr das Verstehen zum Ziel, sondern vielmehr die Interaktion der beteiligten Elemente. Diese Interaktion bildet die Basis für allerlei Überschneidungen

---

<sup>52</sup> Vgl. hierzu das von Welsch angeführte Zitat des deutschen Schriftstellers Carl Zuckmayer, der in seinem Drama *Des Teufels General* (1945) treffende Worte für das Phänomen der Transkulturalität findet: “[...] stellen Sie sich doch mal Ihre Ahnenreihe vor – seit Christi Geburt. Da war ein römischer Feldhauptmann, ein schwarzer Kerl, braun wie ne reife Olive, der hat einem blonden Mädchen Latein beigebracht. Und dann kam ein jüdischer Gewürzhändler in die Familie, der war ein ernster Mensch, der ist noch vor der Heirat Christ geworden und hat die katholische Haustradition begründet. – Und dann kam ein griechischer Arzt dazu, oder ein keltischer Legionär, ein Graubündner Landsknecht, ein schwedischer Reiter, ein Soldat Napoleons, ein desertierter Kosak, ein Schwarzwälder Flözer, ein wandernder Müllerbursch vom Elsaß, ein dicker Schiffer aus Holland, ein Magyar, ein Pandur, ein Offizier aus Wien, ein französischer Schauspieler, ein böhmischer Musikant – das hat alles am Rhein gelebt, gerauft, gesoffen und gesungen und Kinder gezeugt – und – und der Goethe, der kam aus demselben Topf und der Beethoven, und der Gutenberg, und der Matthias Grünewald, und – ach was, schau im Lexikon nach. Es waren die Besten, mein Lieber! Die Besten der Welt! Und warum? Weil sich die Völker dort vermischt haben. Vermischt wie die Wasser aus Quellen und Bächen und Flüssen, damit sie zu einem großen, lebendigen Strom zusammenrinnen.” (zit. n. Welsch 1994a: 93)

und Verflechtungen zwischen den Lebenswelten verschiedener Individuen, was wiederum die für die Anknüpfung an das Transkulturalitätskonzept benötigte Offenheit gewährleistet. “Die postmodernen Begriffe der Fragmentarisierung, Hybridität, Karnevalisierung und Kreolisierung zielen in ihrem ironischen Spiel mit kulturellen Signifikanten allesamt auf Unbestimmtheit, Ambiguität, Auflösung des Kanons, Brüche und Verschiebungen innerhalb des verfügbaren Wissens” (Ha 2004: 81), was besonders in unserer postmodernen Welt, die durch “Globalisierung, interaktiven Cyberspace und transkulturelle Migrationen” (Ha 2001: 142) gekennzeichnet wird, eine fundamentale Rolle spielt.

### 2.3 Hybridität

Dem Phänomen der Transkulturalität sehr ähnlich ist das der Hybridität. Kein Begriff aus dem Umfeld der Kulturwissenschaften hat in den letzten Jahren so großes Aufsehen – und zwar sowohl im positiven als auch im negativen Sinn – bewirkt wie der der Hybridität.<sup>53</sup> ‘Hybridität’ ist eigentlich ein Begriff aus der Biologie und beschreibt die Kreuzung von unterschiedlichen Rassen oder Gattungen oder stellt, wie Ha (2005) es ausdrückt, eine “Allegorie der sozialen Grenzüberschreitung und kulturellen – oftmals auch ‘rassischen’ – Vermischung” (14) dar. Der oder das hieraus resultierende ‘Hybride’, der ‘Mischling’ also, wurde nicht selten als ‘Bastard’ bezeichnet. Schon Platon vertrat die Ansicht, dass der “hybride ‘Bastard’ als abgewerteter Mischling den Gegensatz zum Streben nach dem Schönen, Guten und Wahren repräsentiert” (ibid. 23) und auch Herder widersetzte sich vehement der Akzeptanz biologischer Kreuzung gattungsferner Arten und kultureller Vermischung des Menschengeschlechts.<sup>54</sup> Ebenso hielt es Friedrich Nietzsche, der das Adjektiv ‘hybrid’ als Bild für “dunkle und un-

---

<sup>53</sup> Vgl. zum Aufstieg des Terminus: Ha 2005: 11ff. und Dubiel 2007: 150ff.

<sup>54</sup> Schon in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* vermerkte Herder: “Im wilden Zustande paaret sich kein Tier mit einer fremden Gattung, und wenn die zwingende Kunst der Menschen oder der üppige Müßiggang, an dem die gemästeten Tiere teilnehmen, auch ihren sonst sichern Trieb verwildern, so läßt doch in ihren unwandelbaren Gesetzen die Natur von der üppigen Kunst sich nicht überwinden. Entweder ist die Vermischung ohne Frucht, oder die erzwungene Bastardart pflanzt sich nur unter den nächsten Gattungen weiter. Ja bei diesen Bastardarten selbst sehen wir die Abweichung nirgends als an den äußersten Enden des Reichs der Bildung, genau wie wir sie bei der Verartung des Menschengeschlechts beschrieben haben; hätte der innere, wesentliche Typus der Bildung Mißgestalt bekommen müssen, so wäre kein lebendiges Geschöpf subsistent geworden. Weder ein Centaur also noch ein Satyr, weder die Scylla noch die Medus kann nach den innern Gesetzen der schaffenden Natur und des genetischen wesentlichen Typus jeder Gattung sich erzeugen.” (Bollacher 1989: – zit. n. Ha 2005: 27)

heilvolle Vermischungsformen” und “bedrohliche Verfallserscheinungen” (ibid. 31) benutzte.<sup>55</sup>

Erst mit der Hinwendung zu einem dynamischen und pluralistischen Kulturbegriff im Laufe der 1980er Jahre, die im Zuge der sich immer stärker manifestierenden Globalisierung einsetzte, erhielt auch das Phänomen der Hybridität immer mehr an kulturtheoretischer Bedeutung und wandelte sich zu einem positiv besetzten Begriff<sup>56</sup>, der nun alles beschrieb, “was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustandegekommen ist”. (Bronfen & Marius 1997: 14; Kursivierung im Original) Nun wurde das differente Andere nicht mehr als “abzulehnende Konkurrenz oder fremdartige Bedrohung” angesehen, sondern “das neue Ideal der endlosen Pluralisierung und Grenzüberschreitung kultureller Sphären” stand nun zentral und das mit einer klaren Zielsetzung: “Ethnische und kulturelle Durchmischungen sollen unerwartete und begehrten Resultate produzieren und Möglichkeiten zur Erweiterung des dominanten Selbst durch die Aneignung des marginalisierten Anderen schaffen”. (Ha 2005: 59f.)

Der von nun an hantierte Hybriditätsbegriff<sup>57</sup> hat seine Wurzeln im Dialogizitätsmodell Michail Bachtins, in dem ‘Hybridität’ eine Art Spaltung der Sprache, also eine Mehrstimmigkeit der sprachlichen Äußerungen, bezeichnet. Bachtin beschreibt den Roman als „künstlerisch organisierte Redevielfalt” (1979: 157), der “historisch im Rahmen der dezentralisierenden, zentrifugalen Kräfte” (ibid. 166) der vorherrschenden gesellschaftlichen Strukturen entstanden sei und verschiedene soziale Sprachen und Ideologien vereine, was den Roman per se zum ‘Hybriden’ macht. Durch die “Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung, das Aufeinandertreffen zweier verschiedener, durch die Epoche oder die soziale Differenzierung (oder sowohl durch diese als auch durch jene) geschiedener sprachlicher Bewußtseine in der Arena dieser Äußerung” (ibid. 245f.), entstehe ein fortwährendes dialogisches Verhältnis, infolgedessen die beiden Sprachen sich zwar vermischten, aber nicht zu einer einzigen neuen Sprache vereinten. (vgl. ibid. 244) Als hybride Konstruktion bezeich-

---

<sup>55</sup> Robert Young diskutiert in seiner Studie *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995) das koloniale Erbe des Hybriditätsbegriffs (siehe Kapitel 1 und v.a. die Seiten 26-28, ‘Hybridity: From Racial Theory to Cultural Criticism’).

<sup>56</sup> Ha präsentiert in seinem 2005 erschienenen Buch *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und post-moderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus* Beispiele für die in Folge der “hybride[n] Revolution” (39) stattgefundene Eingliederung des Hybriditätsbegriffs auch in andere Kontexte wie die Botanik (Hybridzüchtung, Gentechnologie – 41ff.), die Medizin (Molekulargenetik (44ff.), die Luft- und Raumfahrt (47f.), die Automobilindustrie (48-51) und die Mikroelektronik (51ff.).

<sup>57</sup> Als Alternativtermini wären ‘Kreolisierung’, ‘Métissage’, ‘Bastardisierung’, ‘Melange’, ‘Transkulturation’, ‘Transdifferenz’, ‘Interkultur’, ‘cross-over’ und ‘Synkretisierung’ zu nennen – vgl. Ha 2005: 13; Wintersteiner 2006: 70; Kuortti und Nyman 2007: 4.



net Bachtin explizit “ [...] diejenige Äußerung [...], die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‘Sprachen’, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen”. (ibid. 195)

Dieser Gedanke Bachtins wurde vom indisch-amerikanischen Theoretiker Homi K. Bhabha in den postkolonialen Diskurs aufgenommen und u.a. durch die psychoanalytischen Thesen Lacans und die poststrukturalistischen Konzepte Derridas und Foucaults erweitert und angepasst.<sup>58</sup> Bhabha geht es darum, die Homogenität von Werten wie ‘Identität’, ‘Kultur’ und ‘Nation’ als unwahr darzustellen und vielmehr deren fließenden und wandelbaren Charakter aufzuzeigen, durch den eine grundlegend doppelte Perspektive auf die Realität gewährleistet wird. Keinem dieser Werte ist ursprüngliche Reinheit gegeben, sondern sie wurden und werden in stetem Austausch mit und durch die permanente Aufnahme von fremden Elementen und Ideen gebildet. Kultur ist keine genetisch, national oder historisch vorgegebene Entität, sondern eine Konstruktion, die je nach Sichtweise des jeweiligen subjektiven Betrachters anders aussieht.<sup>59</sup> Besonders betont Bhabha auch die Wichtigkeit des Bewusstseins, dass diverse Unterschiede, die diesen Werten innewohnen, entweder als ‘cultural difference’ (=kulturelle Differenz) oder als ‘cultural diversity’ (=kulturelle Diversität) bezeichnet werden können.<sup>60</sup>

Bhabha knüpft seine Diskussion rund um ‘cultural difference’ und ‘cultural diversity’ an ein Kulturverständnis an, bei dem von klar umrissenen Kollektiven mit einem reinen Zentrum ausgegangen wird. Da der postkoloniale Theoretiker festgeschriebene, statische, homogene und abgegrenzte Identitäts-, Kultur- und Nationenkonzepte ablehnt, unterscheidet er zwischen einer “identitätslogisch gedachten Differenz (=diversity) und einer dem poststrukturalistischen *différance*-Begriff verpflichteten Differenz (=difference)”. (vgl. Kley 2002: 55) Unter-

---

<sup>58</sup> Dieser Umstand ist oft kritisiert worden, widmen sich Bhabhas postkoloniale Theorien doch den Unterdrückten dieser Erde, während sie ausschließlich anhand zeitgenössischer westlicher Denker entwickelt und erläutert werden (siehe u.a. Mar Castro Varela & Dhawan 2005: 100). Einzig Jacques Derrida fällt aus diesem Rahmen, ist er doch jüdisch-arabischer Abstammung. Was Mar Castro Varela & Dhawan in ihrer Kritik übersehen, ist allerdings der Umstand, dass Bhabhas wissenschaftliche Theorien aufgrund des noch immer extrem vorherrschenden Eurozentrismus wohl kaum derart Aufsehen erregt hätten und ernst genommen worden wären, hätte er sich ausschließlich oder zum Großteil auf Thesen nicht-westlicher Philosophen oder Wissenschaftler gestützt.

<sup>59</sup> Allerdings müsse auch die Grenze zwischen objektiven und subjektiven Wertungen und Feststellungen als fließend betrachtet werden (vgl. De Toro 2002: 21).

<sup>60</sup> Den beiden Begriffen haften (im Englischen genauso wie im Deutschen) unterschiedliche, die Bedeutung elementar konstituierende Konnotationen an. ‘Differenz’ bedeutet eher ‘Abweichung’ und ‘Gegensatz’ im Sinne eines messbaren Unterschiedes, der zu einem Ausschluss des defizitären Objektes führt, während ‘Diversität’ mehr Nachdruck auf die Bedeutungen ‘Verschiedenheit’ im Sinne von ‘Vielfalt’ bzw. ‘Vielfältigkeit’ legt. Hieraus könnte man schließen, dass Diversität insgesamt positiver bewertet werden kann als Differenz, allerdings ist es bei Bhabha genau umgekehrt: ‘cultural diversity’ deutet er als Vielfalt, die die Kulturen untereinander abgrenzt, während er innerhalb von ‘cultural difference’ das Potential sieht, dass die Kulturen sich treffen, vermischen und verändern.

schiede zwischen den Kulturen können nicht als Differenz aufgefasst werden, da sie viel zu komplex und untereinander nicht vergleichbar sind. Bhabha geht es auch nicht darum, diesen Umstand der Unterschiedlichkeit von Kulturen zu negieren, sondern es ist ihm vielmehr ein Anliegen, Akzeptanz für diese Tatsache zu schaffen, anstatt “stets erneut Vermittlungs- und Sinnstiftungsleistungen” (ibid. 57) im Sinne von Lösungsansätzen für dieses ‘Problem’ zu finden. Zunächst ist seines Empfindens nach von größter Wichtigkeit, sich vom Bild des ‘Anderen’ zu lösen, das immer wieder hervorgerufen, diskutiert, interpretiert, erneuert und erweitert wird, um es durch diesen Prozess in einer minoritären Position behalten zu können.<sup>61</sup> Würde das ‘Andere’ plötzlich als aktiver und partizipierender Teil des Diskurses auftreten, würde das Dominanzverhältnis zwischen dem ‘Anderen’ und dem ‘Eigenen’ verschwimmen und infolgedessen auch jegliche Hierarchie zusammenbrechen. Schließlich wird das ‘Eigene’ auch immer erst im Moment der Konfrontation und gleichzeitigen Differenzierung zum ‘Anderen’ produziert. An die Stelle des Bildes von der reinen und klar abgrenzbaren Kultur soll also eines von der als dynamisch und vielfältig erfahrenen Kultur treten, wobei vor allem die “Betonung der situationsgebundenen Konstruiertheit von Kultur, der ebenso funktional motivierten kreativen Hervorbringung bzw. Erfindung von Tradition sowie der prinzipiellen Unabgeschlossenheit dieser Prozesse” (Kley 2002: 58) zentral stehen soll. Bhabha (2004) selbst gibt folgende Erklärung für die Begriffe ‘kulturelle Diversität’ und ‘kulturelle Differenz’:

Cultural diversity is an epistemological object – culture as an object of empirical knowledge – whereas cultural difference is the process of the *enunciation* of culture as ‘knowledgeable’, authoritative, adequate to the construction of systems of cultural identification. If cultural diversity is a category of comparative ethics, aesthetics or ethnology, cultural difference is a process of signification through which statements *of* culture or *on* culture differentiate, discriminate and authorize the production of fields of force, reference, applicability and capacity. (49f.; Kursivierung im Original)

‘Kulturelle Diversität’ betrachtet Kultur also nur von einem empirischen Standpunkt aus: Es geht um persönliche Erfahrungen und damit verbundene Sinneseindrücke und Emotionen.

---

<sup>61</sup> “The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation. The Other loses its power to signify, to negate, to initiate its historic desire, to establish its own institutional and oppositional discourse.” (Bhabha 2004: 46 – Kursivierung im Original) Auch der britische Autor Salman Rushdie, der oft als *der* hybride Autor schlechthin bezeichnet wird, beklagt den Umstand, dass dem ‘Anderen’, dem Migranten in seinem Fall, jegliche Handlungskraft abgesprochen wird, betont allerdings auch seine Überzeugung, dass gerade diese Situation großes Veränderungspotential in sich birgt: “To migrate is certainly to lose language and home, to be defined by others, to become invisible or, even more worse, a target; it is to experience deep changes and wrenches in the soul. But the migrant is not simply transformed by this act; he also transforms his new world. Migrants may well become mutants, but it is out of such hybridization that newness can emerge”. (zit. in: Böhner, Ines Karin. 1996. ‘*My Beautiful Launderette*’ und ‘*Sammy and Rosie Get Laid*’: Filmische Reflexion von Identitätsprozessen. Frankfurt/Main, S. 11 – zit. n. Ha 2004: 94)

‘Kulturelle Differenz’ wiederum nähert sich dem Kulturbegriff auf rein rationaler Ebene, wodurch Kultur etwas Beherrschendes, Autoritäres, mit fixer Bedeutung bekommt. Spinnen wir den Gedanken etwas weiter, so zeigt sich, dass der kulturelle Differenzbegriff von abgeschlossenen und abgegrenzten Kulturen ausgeht, die aufgrund von unterstellter Unterschiede in einem hierarchischen System nebeneinander funktionieren, in dem es zur Teilung zwischen höher- und minderwertigen Kulturen kommt. Allerdings betont er sehr wohl auch die interne Differenziertheit, die jeder kulturellen Äußerung innewohnt, also die unterdrückten Unterschiede innerhalb jeder Kultur an sich (vgl. Dubiel 2007: 165). Im Gegenzug dazu beinhaltet der kulturelle Diversitätsbegriff Akzeptanz für die Anwesenheit verschiedener Kulturen, wobei bereits als grundlegende Tatsache angesehen wird, dass jede Kultur an sich schon ‘verschieden’ (im Sinne von ‘vielfältig’) sowie offen und nicht fixiert ist und infolgedessen auch auf unterschiedliche Art und Weisen erlebt und aufgefasst wird.<sup>62</sup>

Im postkolonialen Kontext Bhabhas bedeutet Hybridität die Vermischung von zwei oder mehreren Systemen (Kulturen), die das Entstehen eines neuen hybriden Raums, des sogenannten dritten Raums<sup>63</sup>, also einer Art Raum zwischen den Kulturen, ermöglicht. Dieser dritte Raum, der sich “zwischen den Extremen, den Festgestelltheiten, zwischen den zwei Seiten einer Grenze befindet – mit der Örtlichkeit eines Zwischenraums und Übergangs, dessen Erkenntnisgewinn darin besteht, daß man Unverträglichens, Verschwiegenens, Unbewußtens ansichtig wird” (Hárs 2002: 2)<sup>64</sup>, setzt sich aus Elementen der ursprünglich getrennten Systeme zusammen. Der Kontakt zwischen den Kulturen wird als endlose, wechselseitige Durchdringung erfahren, ohne dass die verschiedenen Kulturen je zu einer einzigen, neuen Kultur verschmelzen.<sup>65</sup> Laut Papastergiadis (1997) wird Hybridität durch zwei Punkte gekennzeichnet: “It refers to the constant process of differentiation and exchange between the centre and the periphery and between different peripheries, as well as serving as the metaphor for the form of identity that is being produced from these conjunctions”. (274) Durch Globalisierung und Migration sind kulturelle Identitäten immer stärker im Auflösen begriffen, was laut Bhabhas These keinerlei Schwierigkeiten aufwerfen sollte, da in seinem dritten Raum Werte

---

<sup>62</sup> Zu Bhabhas Unterscheidung zwischen ‘cultural diversity’ und ‘cultural difference’ siehe auch Strecker 2002: 96-100 und Dubiel 2007: 164ff.

<sup>63</sup> Bhabha (2004) selbst nennt ihn den ‘third space’ – siehe 53-6.

<sup>64</sup> Bhabha charakterisiert seinen third space mit den Worten: “It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew” (Bhabha 2004: 55) und präzisiert, dass es das ‘inter’, “– the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space” sei, das die eigentliche Bedeutung von Kultur ausmacht (ibid. 56).

<sup>65</sup> In Verbindung mit seinem Third Space “as liminal space” benutzt Bhabha Bilder wie das des Treppenhauses (‘stairwell’), der Brücke (‘bridge’) und des Zwischenraumes (‘in-between space’) (siehe ibid. 5, 7, 10).

wie Identität und Differenz kein multikulturelles Nebeneinander mehr eingehen, sondern vielmehr durch gegenseitiges Durchdringen, Beeinflussen und Vermischen charakterisiert werden. Dieser Prozess der Vermischung soll allerdings keineswegs wieder in einem statischen Zustand enden, in dem die beteiligten Elemente erneut in einem homogenen Produkt zusammengefasst werden, sondern der Prozess soll dynamisch und ständig im Fluss bleiben, sodass sich immer neue Unterschiede entwickeln können, die ihrerseits wieder einen Vermischungsprozess eingehen, und so weiter endlos fortlaufend.

Wie Regine Beernaert in ihrer 2006 verfassten Diplomarbeit so treffend formuliert:

Im Verständnis des hybriden Kontexts geht es aber um die Bewegung zwischen dem 'Fremden' und dem 'Bekannten', um die Bewegung, die dadurch sowohl im 'Fremden' als auch im 'Bekannten' entsteht und eine daraus resultierende, sich ständige [sic!] verändernde 'Fremdheit' als auch 'Bekanntheit' in den beiden Identitäten, d.h. sowohl im 'Fremden' als auch im 'Bekannten'. In letzter Konsequenz wären dann alle binären kulturellen Begriffe unter Anführungszeichen zu schreiben um ihre Vorläufigkeit zum Ausdruck zu bringen. Oder anders ausgedrückt, die binären kulturellen Begriffe sind als Hilfskonstrukte zu verstehen, um Phänomene zu benennen und abzugrenzen. Identität in der Form von 'ich bin' wird aufgehoben und transformiert zu einem permanenten Sich-selbst-'neu'-Formulieren, sodass der Prozess der Identifikation eine fortwährende Bewegung ist. Im hybriden Raum geht es um ein Sichtbarwerden im Raum und ein Sich-Zeigen und Formen in der Begegnung. (36f.)

Nicht Abgrenzung und Assimilation, sondern eine wechselseitige Durchdringung unterschiedlicher Kulturen ganz ohne Hierarchien stellt also den Kerninhalt der Hybridität dar (vgl. Bhabha 2004: 5). Bhabha äußert die Hoffnung, dass durch sein Modell ein "way to conceptualizing an *international culture*, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*" (ibid. 56; Kursivierung im Original) gefunden werden kann, der uns endgültig vom Verständnis von Kulturen als homogene Totalitäten wegführen soll.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Ha (2005) betont allerdings, dass "Hybridisierung [...] bei Bhabha nicht als harmonische und ästhetische Form 'kultureller Vermischung' gedacht [wird], sondern [...] eine Möglichkeit [bezeichnet], das kulturelle Feld gegen hegemoniale Kräfte für Marginalisierte zu instrumentalisieren, wodurch der koloniale Rahmen überschritten und neue Assoziationen und Bedeutungen geschaffen werden, die Eindeutigkeit in Zwiespalt verwandelt." (87f.)

## 2.4 Multi => Inter => Trans

Im letzten Abschnitt wurden die gängigen Kulturkonzepte, die sich mit dem Verhältnis zwischen mehreren Kulturen auseinandersetzen, präsentiert. Im Folgenden sollen alle Konzepte einer kritischen Betrachtung unterzogen und die Frage geklärt werden, wieso für die vorliegende Arbeit das Konzept der Transkulturalität am passendsten und eher zielführend ist als Multikulturalität, Interkulturalität und Hybridität. Diskutiert werden Faktoren wie Abgeschlossenheit der Kulturen, das Überschreiten der Grenze, das Verhältnis zwischen 'eigen' und 'fremd' sowie Toleranz statt Akzeptanz.

### 2.4.1 Abgeschlossenheit der Kulturen

Ein fundamentales Problem von Multi- und Interkulturalität ist deren inhärente Annahme der Abgeschlossenheit von Kulturen, was besonders in ersterem Modell besonders stark hervortritt. Zwar wird von der Anwesenheit mehrerer Kulturen ausgegangen, was bereits einen erheblichen Vorteil gegenüber monokulturalistischen Sichtweisen darstellt, allerdings werden die beteiligten Kulturen weiterhin als stark different und somit strikt voneinander getrennt angesehen. So scheint das Konzept der Multikulturalität auf den ersten Blick erstrebenswert, um auf tolerante Weise mit der Anwesenheit mehrerer Kulturen umzugehen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass nicht alles so harmonisch und tolerant verläuft, wie es scheint. Zwar geht das Multikulturalitätskonzept von einer Koexistenz unterschiedlicher Kulturen innerhalb einer Gemeinschaft aus, was uns von Herders Forderung der sozialen Homogenität wegführt, allerdings werden die jeweiligen Kulturen nach wie vor als homogene, abgeschlossene Gruppen behandelt, sodass äußere, interkulturelle Abgrenzung auch weiterhin eine maßgebende Komponente darstellt. Taylor (1993) vertritt die Ansicht, dass innerhalb der multikulturellen Gemeinschaft immer eine "Reihe von Abgrenzungen" (57) vorgenommen werden müsse, um überhaupt erst eine Basis schaffen zu können, auf der sich Menschen aller anwesenden Kulturen treffen und ein (friedliches, harmonisches, zufriedenstellendes) Zusammenleben etablieren können.

Aus Alvarez' Ausführungen wird deutlich, dass auch Interkulturalität nicht automatisch bedeutet, dass alle Kulturen ein gleichwertiges Zusammenleben führen und sich in der gegenseitigen Weiterentwicklung unterstützen. Vielmehr steckt in dem 'inter' zuallererst das 'Dazwischen' und als Folge hiervon erst das 'Miteinander' (vgl. Blioumi 2001: 88 und 2002: 29)

der Kulturen. Eichelberger (1998) wiederum hält daran fest, dass ‘inter’ nur ‘zwischen’ bedeute und Interkulturalität “mehr oder minder ein Kunstwort [sei], über dessen Sinnhaftigkeit man trefflich streiten könnte.” (63) Dies führt uns direkt zu Herders Forderung nach der Abgeschlossenheit der einzelnen Kulturen: Diese spielt in der Interkulturalität zwar keine derart große Rolle mehr wie in der Multikulturalität, ist aber dennoch deutlich vertreten.

Anders in der Transkulturalität: Hier wird diese homogenisierende und separierende Idee von Kultur, die bei Herder zentral stand und auch in die Konzepte der Multikulturalität und der Interkulturalität als grundlegendes Element aufgenommen wurde, völlig verworfen. Innerhalb der Transkulturalität werden Kultur sowie kulturelle Identität an sich als dynamische, offene und dialogische und somit im Wandel begriffene Prozesse verstanden. Hier knüpft auch das Hybriditätsmodell Bhabhas an: Wie Welsch spricht er sich eindeutig gegen die Idee von Kulturen als homogene und nationale Gebilde aus, denn seiner Ansicht nach sind “the very concepts of homogenous national cultures, the consensual or contiguous transmission of historical traditions, or ‘organic’ ethnic communities – *as the grounds of cultural comparativism* – [...] in a profound process of redefinition”. (Bhabha 2004: 7; Kursivierung im Original) Denken wir an Multikulturalität und Interkulturalität zurück, so erkennen wir, dass das erste Konzept eindeutig und das zweite noch grundsätzlich statisch ist, beim zweiten allerdings immerhin die Möglichkeit einer Dynamik in Form einer Wechselbeziehung zwischen zwei oder mehreren Kulturen gegeben ist.

#### 2.4.2 ‘Eigen’ vs. ‘fremd’<sup>67</sup>

Den bedeutendsten Fortschritt gegenüber Multi- und Interkulturalität macht Transkulturalität bei ihrer Ablehnung der Dichotomie ‘eigen’ und ‘fremd’. Der Gegensatz zwischen Eigen- und Fremdkultur bleibt in beiden erstgenannten Konzepten vorherrschend, denn es werden vielmehr die kulturellen Unterschiede zwischen den ethnischen Minderheiten betont und versucht, diese aufrechtzuerhalten, anstatt die verbindenden Elemente aufzuzeigen. Die Mitglieder der verschiedenen kulturellen Kollektive werden als so homogen wie möglich und “speaking with a unified cultural or racial voice” (Yuval-Davis 1997: 200) dargestellt, um sie als möglichst stark von der Mehrheitskultur abweichend erscheinen zu lassen, denn “the more

---

<sup>67</sup> Im deutschsprachigen Kontext wird noch immer vorwiegend vom ‘Fremden’ gesprochen, während sich im englisch- und französischsprachigen Diskurs der Begriff des ‘Anderen’ (vgl. ‘the Other’, ‘Othering’) durchgesetzt hat.

traditional and distanced from the majority culture the voice of the ‘community representatives’ is, the more ‘authentic’ it would be perceived to be within such a construction”. (ibid.) In dieser Hinsicht folgen die beiden Konzepte noch sehr stark Modellen, die beispielsweise auch die beiden Philosophen Jean-François Lyotard (1924-1988) und Emmanuel Lévinas (1906-1995) vorgestellt haben. Bei beiden erscheint das ‘Andere’ nicht als Bestandteil des ‘Eigenen’, sondern als absolut Anderes, als “Unversöhnbare[s], Unerklärliche[s] und immer Fremde[s]”, wodurch es “das Potential zur Ausgrenzung in sich” (Ha 2004: 92) trägt. Lyotard folgt der Ansicht, dass Differenz immer nur durch die Anerkennung des Dissens gewahrt werden könne und Lévinas betont, dass die westliche Vernunft das Ich als endgültigen Maßstab ansetze, wodurch das ‘Fremde’ niemals akzeptiert werden könne und sich somit in Ausgrenzung und/oder Inbesitznahme des ‘Eigenen’ zu flüchten versuche (ibid.).

Die Transkulturalität geht völlig konträr mit den heiklen Werten ‘Eigenheit’ und ‘Fremdheit’ um. Nicht mehr die Ausgrenzung dessen, was als unbekannt erscheint, sondern die Anknüpfung an eben dieses ‘Andere’ und die Übergänge oder Überschneidungen, die sich durch solch eine Vermischung der Kulturen ergeben, stehen hier im Mittelpunkt. Diese Überwindung des Dualismus von ‘eigen’ und ‘fremd’ ermöglicht es, das Bild von Kultur als statisches Konstrukt zugunsten eines von Kultur als dynamischem Prozess aufzugeben.

Welsch (1994a) kritisiert das Konzept der Interkulturalität als solches vehement, denn es gehe ebenso wie das der Multikulturalität nicht das eigentliche Problem an, sondern operiere auf einer nachträglichen Ebene, “bloß kosmetisch” (95). Das Interkulturalitätskonzept ist seiner Ansicht nach zweistufig: Während es auf der Primärebene von abgeschlossenen Kulturen ausgeht, beschäftigt es sich auf der Sekundärebene wie diese Kulturen “sich miteinander vertragen, wie sie einander ergänzen, wie sie miteinander kommunizieren, einander verstehen oder anerkennen können.” (Welsch 1994b: 149) Somit ist also jegliche interkulturelle Begegnung erst ein Thema für die Sekundärebene, während die Primärebene noch sehr stark auf der Vorstellung von homogenen und abgeschlossenen Kulturen basiert. Welsch (1994b) betont, sollten sich seine Zweifel als richtig herausstellen,

bewegten sich all diese Fragen nach dem Verhältnis von Eigenem und Fremdem, nach den hermeneutischen Paradoxien eines Sichverstehens im eigenverstandenen Fremden und eines hypothetischen Fremdverstehens, das andauernd zwischen Distanzierung und Verschmelzung oszilliert, dann erfolgten all die gut gemeinten Aufrufe zu gegenseitiger Anerkennung, zu Dialog, Begegnung und Austausch in einem zunehmend luftleerer werdenden Raum – und könnten sich vielleicht gerade deshalb so unentwegt perpetuieren und wären aus dem gleichen Grund auch so auffallend ergebnislos. (149)

Dieselben Zweifel äußert auch Krumm, der zwar honoriert, dass die Interkulturalität “auf die Gleichwertigkeit von Kulturen, eine Abkehr von Anpassungskonzepten [zielt] – als ein Begriff, der Akzeptanz signalisiert, die eine fremde Kultur auch ‘fremd’ bleiben lässt und Anpassung nicht nur bei Minderheiten und Migrant/inn/en, sondern auch in der Mehrheitsgesellschaft einfordert”. (Krumm 1998: 144) Allerdings zeige sich bereits aus dieser Einstellung, dass der Begriff ‘fremd’ ein äußerst relativer sei, denn “fremd sind Einwanderer uns, weil WIR sie [aufgrund unserer Zuschreibungen, SM] als fremd empfinden.” Hiermit befänden wir uns direkt in der “Kulturalisierungs-falle”, die “möglicherweise die Ethnisierung förder[e] und die Komplexität und Dynamik von Migrations- und Einwanderungsprozessen negier[e]”. (ibid.) Interkulturalität kann vieles bewerkstelligen, sich im Gegenzug aber auch in die entgegengesetzte Richtung orientieren und eine kontraproduktive Dynamik entwickeln.

#### 2.4.3 Grenzüberschreitung

Vergleichen wir Multikulturalität noch einmal mit Interkulturalität, so wird deutlich, dass die Interkulturalität es grundsätzlich ermöglicht, dass Grenzen unsichtbar gemacht und überschritten werden können, wodurch neue kulturelle Manifestationen entstehen *können*<sup>68</sup>, was aber nicht bedeutet, dass dies auch per se geschehen *muss*. Diese Auffassung teilen auch Lange, Schönert & Varga (2002), wenn sie betonen, dass ‘Grenzräume’ durch Grenzverläufe bestimmt werden und “in ihren Tiefendimensionen offen” sind sowie “sich hin zu einer zentralen Achse [...], der Grenze, die Unterschiedliches in Beziehung setzt, die abgrenzen, zuordnen oder verbinden kann, bewegen”. (10) Rieger, Schahadat & Weinberger vertreten gemäß den Ausführungen des russischen Kultursemiotikers Jurij Lotman die Auffassung, dass die Hauptvoraussetzung für Interkulturalität (die hier stellvertretend auch für die Multikulturalität angeführt werden soll) die Anwesenheit einer Grenze sei, an der Differenzen zwischen den Kulturen sichtbar würden. Lotman (1990) nämlich bezeichnete die Grenze<sup>69</sup> als Ort der Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, wobei er davon ausgeht, dass die Grenze ambivalent, trennend und verbindend zugleich ist, denn “die Grenze ist zweisprachig und der Ort der Übersetzung, d.h. sie ist das Zwischen, in dem zwei abgegrenzte Räume aufeinander

---

<sup>68</sup> Vgl. Alvarez’ These von der allgemeinen Zugehörigkeit.

<sup>69</sup> Einen guten Überblicksartikel über den Charakter der Grenze geben Holger Huget, Chryssoula Kambas & Wolfgang Klein in ihrem Beitrag ‘Integration und Transgression’ (in: Dies. (Hg.) 2005. *Grenzüberschreitungen. Differenz und Gegenwart im Europa der Gegenwart*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-27). [Forschungen zur Europäischen Integration, Band 12]



treffen". (zit. n. Rieger e.a. 1999: 12) Ebenso argumentiert Lamping (2001), der die Grenze als "herausgehobene[n] Raum, der durch Zeichen und Rituale markiert wird [...], ein[en] Ort der Differenz" definiert und weiter ausführt:

An ihr gelten eigene Gesetze, die Gesetze der Peripherie, die sich von denen des Zentrums unterscheiden, ja mit ihnen kollidieren können. Die Grenze ist nicht nur anders, sie ist auch eine Begegnung mit Anderem. Sie trennt zwei Territorien und mit ihnen zwei politisch, sozial, kulturell und linguistisch verschiedene Systeme. Die Trennung ist jedoch nicht unbedingt absolut. An der Grenze kommt das Verschiedene und das Unterschiedene in einem doppelten Sinne zusammen: Es trifft aufeinander, und es geht ineinander über. Insofern ist die Grenze nicht nur der Ort der Unterscheidung und der Abgrenzung, sondern auch der Ort des Übergangs, der Annäherung und der Mischung. Sie ist Anfang und Ende zugleich, und daraus erwächst ihre besondere Dialektik: *Keine Grenze ohne Grenzübertritt*. Ohne ihre eigene Überwindung, ihre eigene Aufhebung ist sie kaum zu denken. (12f.; meine Kursivierung)

Dies stellt bereits einen erheblichen Fortschritt gegenüber der Multikulturalität dar, die derartige kulturelle Grenzüberschreitungen und Vermischungen prinzipiell ablehnt. Auch Düttmann (1997) betont diesen Vorteil der Interkulturalität gegenüber der Multikulturalität, denn während die letztere

die (politische, rechtliche, institutionelle) Repräsentation im Schnittpunkt der Kulturen betreibt und so den Verdacht der Manipulation und Verfälschung des Repräsentierten perpetuiert, läßt sich eine Politik, die dieser Ideologie den Dienst kündigt, von der Erfahrung des Fremden in den Bereich des Zwischen versetzen, der weder der Bereich des Selben und Eigenen ist, noch der des Fremden und Anderen, weder der Bereich einer Synthese noch der einer Opposition. (Anm. 12, 79)

Allerdings muss an dieser Stelle – bei allem Enthusiasmus von Seiten Düttmanns und der nennenswerten Steigerung gegenüber dem Multikulturalitätskonzept – dennoch angemerkt werden, dass das Fundament der Interkulturalität ganz deutlich vom Einsatz von Grenzen gebildet wird, die ihrerseits auf diversen vorgeblichen Differenzen zwischen verschiedenen Kulturen beruhen. Jede Kultur definiert sich laut Foucault auch über ihre Grenzen, nämlich dadurch, dass sie "etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt". (Foucault 1995: 9; Kursivierung im Original) Im Prozess der Ausbildung einer kulturellen Identität werde zunächst infolge einer kontrastiven Gegenüberstellung das 'Andere' fixiert, wodurch es eine negative Abgrenzung vom Nicht-Identischen erfährt. Dies sei die Grundlage für "den Ausdruck der Positivität" (ibid.) einer jeden Kultur.

Eine Grenzüberschreitung *kann* also innerhalb des Interkulturalitätskonzepts stattfinden, jedoch nicht ohne die zwangsläufige Differenzierung der beteiligten Akteure in 'Bekannte'

und ‘Eigene’ auf der einen Seite sowie ‘Fremde’ und ‘Andere’ auf der anderen Seite. Tatsächlich ist das ‘Andere’ oft geographisch konzipiert, denn “die Idee kultureller *Differenz*” ist im Sinne Edward Saids “gekoppelt an diejenige räumlicher *Distanz*”. (Frank 2006, 39; Kursivierung im Original) Diese Tatsache lässt Welsch (1994a) zu der Konklusion gelangen, dass Multikulturalität aufgrund der weiterhin bestehenden Gebote von Homogenität und Abgrenzung zu Chauvinismus, kulturellem Separatismus und Fundamentalismus führt (162). Auch die vietnamesische Postkolonialistin Minh-ha Trinh weist in ihrem bekannten Werk *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics* (1991) auf den ausgrenzenden Charakter der (durch sie besonders kritisierten) Multikulturalität hin:

Multiculturalism does not lead us very far if it remains a question of difference only between one culture and another. Differences should also be understood within the same culture, just as multiculturalism as an explicit condition of our times exists within every self. Intercultural, intersubjective, interdisciplinary. These are some of the keywords that keep on circulating in artistic and educational as well as political milieux. To cut across boundaries and borderlands is to live aloud the malaise of categories and labels; it is to resist simplistic attempts at classifying, to resist the comfort of belonging to a classification, and of *producing classifiable* works. (zit. n. Scholl 1999: 80; Kursivierung im Original)

In Bhabhas Theorien rund um die Hybridität spielen Wertzuschreibungen wie ‘eigen’ und ‘fremd’ scheinbar keine Rolle mehr, wie aus seinem Plädoyer für den Terminus ‘cultural diversity’ anstelle des der ‘cultural difference’ ersichtlich wird. Vielmehr entwickeln sich seiner Ansicht nach alle kulturellen Äußerungen und Beziehungen innerhalb eines ambivalenten, dritten Raumes, was allerdings wiederum zwei Probleme evoziert.

Erstens werden die Kategorien des ‘Eigenen’ und des ‘Fremden’ als gegeben angesehen und unhinterfragt gelassen. Kulturelle Differenz wird bei Bhabha nicht im Ich lokalisiert, sondern als äußerliche Differenz betrachtet, wodurch wiederum Werte wie kulturelle Authentizität und Tradition betont werden, wie es auch im Multikulturalismus und in der Interkulturalität geschieht. Einziger Unterschied der Hybridität zu diesen beiden Konzepten ist allerdings, dass hier nicht das ‘Nebeneinander’, sondern “die gegenseitige Befruchtung homogener Kultureinheiten” zentral steht, was aber ebenfalls “dichotomische und statische Kulturen” voraussetzt (Ha 2004: 158f.).

Zweitens begrenzt dieser hybride Raum, in dem sich die unterschiedlichen kulturellen Elemente treffen, die Kulturen und ihre Beziehungen untereinander aufs Neue. Zwar zeichnet sich der dritte Raum durch “die Labilität des Schwebezustandes” (Hansen 2000: 348) aus, allerdings ist es wichtig sich vor Augen zu halten, dass es sich bei diesem Raum um einen

“stets zwischen zwei Fronten vermittelnden Raum” (ibid.) handelt, der das Risiko mit sich bringt, die betroffenen Komponenten als “stable, monolithic entities grounded in opposition or difference” (Hammond 2007: 223) anzusehen, was unsere Kritik unterstreicht. Schließlich muss es zwei Pole geben, innerhalb derer dieser besagte Raum entstehen kann – ersichtlich auch aus dem Titel von Bhabhas Hauptwerk *The Location of Culture*, also die Lokalisierung, der örtliche Standpunkt von Kultur.<sup>70</sup> Dies bringt uns wiederum zu fundamentalen Kritikpunkten an Multikulturalität und Interkulturalität, denn auch hier müssen erst feststehende Grenzen überschritten werden, damit die Kulturen in Kontakt kommen können. Blioumi (2002 – vgl. auch 2001: 90ff.) ist zwar der Überzeugung, dass

[n]icht die Multikulturalität, d.h. das Nebeneinander der Kulturen oder die Transkulturalität, d.h. die Übernahme von fremden Kulturelementen, die jedoch nicht zum Kulturwandel führt, sondern erst die Interkulturalität [...] die grenzüberschreitenden kulturellen Beziehungen zwischen den Kulturen [beschreibt] und [...] selbst das Resultat von Überlagerungen, Diffusionen und Konflikten (29)

darstellen kann. Allerdings übersieht sie die Tatsache, dass diese Grenzüberschreitung der Interkulturalität keineswegs inhärent ist, sondern nur im Idealfall stattfindet.<sup>71</sup> Schließlich verweist das “‘inter’ in interkulturell [...] auf zwei oder mehrere Entitäten, zwischen denen Kontakt oder Austausch besteht” (Erfurt 2005: 27), wobei man sich stets vor Augen halten muss, dass diese Entitäten von Grenzen markiert werden. Interkulturelle Begegnung im Sinne von Rieger, Schahadat & Weinberg (1999) bedeutet nicht, dass sich zwei Kulturen “an und auf dieser Grenze treffen”, sondern dass “eine Kultur in das abgegrenzte Terrain der anderen einbricht”. (11) Gibt es keine Differenzen zwischen den Kulturen und somit auch keine Grenzen, kann es auch keine Grenzüberschreitung geben, die Interkulturalität erst ausmacht. Deutlich klingt dieser Mangel auch in einem Zitat von Ottmar Ette (2001), der meint, dass “neben ein *multikulturelles* Nebeneinander und ein *Interkulturelles* Zwischen- und Untereinander” nun auch – und an dieser Stelle unterstreicht er seine ausdrücklich positive Absicht – “ein *transkulturelles* Durcheinander getreten [ist], in dem sich die verschiedenen Kulturen wechselseitig durchdringen und verändern.” (12f., Kursivierung im Original)

---

<sup>70</sup> Vgl. hierzu Hartungs (2002) Kritik an Bhabhas ‘Raum’-Begriff an sich, der doch wieder nur ein in sich geschlossenes, deutlich abgegrenztes Terrain darstellt. Hartung weist auf den Begriff ‘Being-In-Between’ hin, der seiner Ansicht nach “besser auf das beständige Sich-Verschieben und das Verschwimmen einstmals deutlich fester umrissener kultureller Grenzen” (141, Anm 4) hinweist.

<sup>71</sup> Vgl. hierzu Alvarez’ drei Thesen der Interkulturalität (Abschnitt 2.1).

Betrachten wir nun die Transkulturalität, so sehen wir, dass gerade in diesem Punkt der entscheidende Vorteil dieses Konzepts liegt: Hier treffen sich die Kulturen, es wird aber nicht beschrieben, *wo* dieser Kontakt zustande kommt (oder sogar zustande kommen *muss*), da dies nicht das Hauptanliegen der Transkulturalität ist. Am wichtigsten ist, dass die Kontaktaufnahme sowie die weitere Verflechtung der unterschiedlichen kulturellen Elemente ‘trans’, also quer durch die Kulturen geht, was auch die Dynamik dieses Prozesses – wie auch in anderen Begriffen mit diesem Präfix wie Transport, Transfer, Translation (vgl. Alexander 2006: 143) – ersichtlich wird, ausdrückt. Trotz ihres dynamischen Charakters wird Transkulturalität auch durch das gleichzeitige “challenging the clarity, reliability and stability of the boundary which is being crossed, traversed and highlighted in the process” (ibid.) gekennzeichnet. Im Gegensatz zur Hybridität steckt bei der Transkulturalität bereits im Namen eindeutig, worum es geht. Was allerdings sowohl die Hybridität als auch die Transkulturalität gemeinsam haben und was auch einen großen Vorteil gegenüber Multikulturalität und Interkulturalität darstellt, ist der Umstand, dass erstere sich der supranationalen, globalen Vernetzung bewusst sind und darum auch die gegenseitigen Einflüsse, Mischungen und Durchdringungen aufzeigen wollen. Im Fokus stehen die Übergangszonen und Überschneidungsräume zwischen den Kulturen sowie die vielfältigen Kontakt- und Mischungsprozesse. Dabei wird kein fix vorgegebener und feststehender Ausgangspunkt – sozusagen der Punkt, an dem die eine Kultur aufhört und die andere beginnt – vorausgesetzt, wie dies bei den beiden anderen Konzepten in Form der Grenze der Fall ist, sondern eine Art ‘freier Raum’, im Sinne von Ha (2001), der konstatiert, dass “[d]urch Globalisierung, interaktiven Cyberspace und transkulturelle Migrationen [...] bereits heute ein ‘third space’ im Entstehen [sei], in dem die Differenz mitten in ihrem Zentrum ruht und die Verdoppelung von Zeit (Vergangenheit und Gegenwart), Ort (Zuhause und Fremde) und des Selbst (das Eigene und das Andere) als Ambivalenz spät- und postmoderner Lebensstile auszuhalten ist”. (142) In diesem freien Raum können sich eine Vielzahl unterschiedlicher kultureller Elemente bewegen und einander treffen, eine Beziehung herstellen und sich infolgedessen verflechten, sich gegenseitig beeinflussen und neue kulturelle Phänomene hervorbringen. Die ehemals als “demarcation lines functioning as a means of separation” aufgefassten und eingesetzten Grenzen wandeln sich somit zu “linking factors [...] which challenge not only different respective cultures but entire traditional concepts of residence, identity, positionality, and standards of various kinds”. (Alexander 2006: 145) Durch eine derartige Sichtweise wird der Schritt weg von Isolierung der einzelnen, als homogen und strikt abgegrenzt dargestellten Kulturen und den daraus resultierenden Konflikten, wie sie von der Multikulturalität heraufbeschworen werden, hin zum Bestreben nach Verständnis der ver-

schiedenen Kulturen und zur Interaktion mit ihnen geschafft – dies in noch größerem Maße als es die Interkulturalität tut, da die Wechselbeziehungen zwischen den Kulturen bei ihr nur die am allerhöchsten ausgeprägte Form der interkulturellen Beziehung ist, während Transkulturalität und Hybridität diesen Umstand als selbstverständlich und basal annehmen.

#### 2.4.4 Toleranz statt Akzeptanz

Ein weiteres Problem der Interkulturalität und in verstärktem Maße der Multikulturalität, das an die eben geschilderten Bedenken anknüpft, stellt ihre scheinbare Toleranz gegenüber ‘Anderem’ und ‘Anderen’ im Allgemeinen dar. Minderheiten werden diverse Rechte zugestanden, da keinerlei rationale, rechtliche oder politische Gründe angeführt werden können, um ihnen eben diese zu verwehren. Dass es sich hierbei mehr um Toleranz denn um Akzeptanz handelt, stellt für viele Kritiker der beiden Konzepte ein zentrales Problem dar. So beschreibt Prins (2000), dass es sich doch immer nur um einen “eenzijdig afwegingsproces”<sup>72</sup> handelt, “waarbij ‘wij’ bepalen wat wij nog van ‘hen’ accepteren”<sup>73</sup> (36) und Procee (1992) formuliert ‘Toleranz’ grundsätzlich als “het voorecht van de machtigen in de samenleving die het bizarre door de vingers kunnen zien”.<sup>74</sup> (zit. n. Prins 2000: 36) Taylor (1993) kritisiert, dass ‘wir’ durch unsere tolerante Haltung gegenüber Minderheiten diese “implizit und unbewußt in unsere eigenen Kategorien zwingen” (69), was eine Weiterführung der westlichen Hegemonialkultur darstelle, während die Minderheitenkulturen “become reified and differentiated from what is regarded by the majority as normative human behaviour”. (Yuval-Davis 1997: 198)

Durch das Abstecken der Grenzen der Toleranz hat man gleichzeitig auch das passende Instrument in der Hand, um Angehörigen anderer Kulturen den exakten Rahmen vorzugeben, innerhalb dessen sie sich zu bewegen haben, und auch aufzuzeigen, wie weit sie von den ihnen vorgegeben Normen abweichen dürfen. Auch Köstlin (2000) weist auf diesen Umstand hin, denn seiner Ansicht nach

[will man] die fremde Kultur einbauen, verweben, einflechten, recht besehen aber über einen Kamm scheren, kurz: man will ihre Fremdheit unsichtbar machen. Es handelt sich um ein Bild der Homogenität der Kultur, die dem Fremden seine Fremdheit genommen, die das Fremde unkenntlich gemacht und die Fremden amalgamiert hat. Integration steht also nicht für die Vielfalt oder Buntheit von Kulturen in unserer Gesellschaft; leitend ist die Idee der Einheitlichkeit der einen nationalen (und besser organisierbaren) Kultur, die

---

<sup>72</sup> “einseitigen Abwägungsprozess” [alle Übersetzungen aus dem Niederländischen stammen von mir, SM]

<sup>73</sup> “bei dem ‘wir’ bestimmen, was wir noch von ‘ihnen’ akzeptieren”

<sup>74</sup> “Das Vorrecht der Mächtigen in der Gesellschaft, die über das Bizarre hinwegsehen können”

dem Bild eines ethnisch-völkisch orientierten Nationalstaats des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. (371)

Ob die multikulturelle Gesellschaft im Besonderen unter diesen Gesichtspunkten noch die oft zitierte “Alternative zu Isolation und Assimilation”<sup>75</sup> darstellen kann oder dies eher einer Wunschvorstellung als der Realität entspricht, lässt sich am Beispiel der Niederlande, die aufgrund ihres scheinbar geglückten multikulturellen Zusammenlebens lange Zeit als Paradebeispiel hochgehalten wurden, diskutieren.<sup>76</sup> Es ist unbestritten, dass in den Niederlanden jeder das Recht hat seine Kultur auf die Art und Weise zu leben, wie er es für befriedigend erachtet, solange keine anderen Personen zu Schaden kommen oder in ihrer persönlichen Freiheit eingeschränkt werden. Diese Einstellung führte unter dem Deckmantel der Toleranz zu einer Art ‘laisser-faire’-Politik, durch die jede Kulturgemeinschaft mehr oder weniger sich selbst überlassen wurde. Eigene Viertel entstanden, Geschäfte wurden angekauft, Schulen und Gebetshäuser wurden errichtet und plötzlich gab es innerhalb der Niederlande die autochthonen, die jüdischen, die marokkanischen, die indonesischen, die karibischen Niederlande, usw. Jedes kulturelle Kollektiv lebte nun in seiner eigenen Welt, die bezüglich Infrastruktur derart gut ausgestattet war, dass Kontakt mit der ‘Außenwelt’ beinahe überflüssig wurde – die Parallelwelten waren geboren. Darauf hinzuweisen, dass jede der Gemeinschaften mit ihren spezifischen Problemen ebenfalls allein gelassen wurde, solange diese nicht auch andere Gemeinschaften betrafen, ist wohl überflüssig. Vielleicht bietet die multikulturelle Gesellschaft anstelle einer “radikale[n] Abkehr vom Imperativ der Assimilation” doch nur “einen Deckmantel für die dauerhafte Segregation von Immigrant/inn/en in der Einwanderungsgesellschaft”<sup>77</sup>, wie die Sozialwissenschaftlerin Dilek Çinar (1994) ortet (171).

Sowohl Hybridität als auch Transkulturalität plädieren in diesem Zusammenhang eher für die vielzitierte Metapher des ‘melting pot’<sup>78</sup>, der laut dem französischen Philosophen Jean-

---

<sup>75</sup> Um Hartmut Essers 1983 erschienenen Essay ‘Multikulturelle Gesellschaft als Alternative zu Isolation und Assimilation’ zu zitieren.

<sup>76</sup> Vgl. zur Kritik an der multikulturalistischen Politik der Niederlande: Ginkel, Rob van. 1999. *Op zoek naar eigenheid. Denkbeelden en discussies over cultuur en identiteit in Nederland*. Den Haag: Sdu Uitgevers. [Nederlandse cultuur in Europese context, Bd. 13]

<sup>77</sup> Bauman (1997) identifiziert übrigens als Charakteristika der Assimilationsstrategie folgende Punkte: “making the different similar; smothering cultural or linguistic distinctions; forbidding all traditions and loyalties except those meant to encourage conformity to the new and all-embracing order; promoting and enforcing one, and only one, measure of conformity.” (47)

<sup>78</sup> Als Gegenstück zum ‘melting pot’ kann Ahmet Özers (1999) Metapher der Salatschüssel genannt werden. Özer verzichtet auf den melting pot, in dem alle Kulturen zu einer Einheit verschmelzen, und arbeitet lieber mit der Salatschüssel, in der der Reichtum und die Vielschichtigkeit der unterschiedlichen Elemente sichtbar werden sollen (166f.). Die Salatschüssel stellt die gemeinsame Heimat dar, in die unterschiedliche Zutaten, also Einwohner, die aus verschiedenen Kulturkreisen stammen, gefügt werden. Die Sauce, die als Bindemittel für die Zutaten dienen soll, ist die Wirtschaft, die durch die Politik gleichmäßig auf alle Zutaten verteilt wird, während

Luc Nancy (1993) “kraft der ihm eigenen Realität die Rätsel der Mischung [agiert], aber auch ihre disruptiven Kräfte im Griff behalten soll”. (zit. n. Wingender 1995: 172) Diese ‘Mischung’ bezieht sich auf die Kulturen, die sich “begegnen, vermischen, alterieren und rekonfigurieren [...]”, denn zwischen Kulturen findet immer “Wettbewerb und Vergleich” statt, “es wird umgewandelt und uminterpretiert, zerlegt und neu zusammengesetzt, kombiniert und gebastelt”. (ibid.; siehe auch Düttmann 1997: 45)

Unterschiedlich sind nur die jeweiligen Ausgangssituationen der beiden Konzepte: Während sich Bhabhas Hybriditätsmodell den Kolonisierten, und hier vor allem den Einwohnern des indischen Subkontinents, und ihren ehemaligen Kolonialherren, den Briten, widmet, lehnt Welschs Konzept der Transkulturalität solch festgeschriebene Ausgangspunkte ab und behandelt die vielfältigen Beziehungen von Kulturen im Allgemeinen.<sup>79</sup> Das erschwert es manchmal, Bhabhas Modell auf alle kulturellen Phänomene anzuwenden, da gewisse Merkmale des Postkolonialismus nicht in jeder Kultur zu finden sind und schon gar nicht in denen, die in ihrer Geschichte von einer Kolonialherrschaft verschont geblieben sind. Welschs Theorie ist außerdem greifbarer, da er viele praktische Beispiele angibt, um seine Thesen zu unterstreichen, weshalb er sich näher an der Realität bewegt als der Literaturwissenschaftler Bhabha, der sehr viele Beispiele aus der Literatur sowie auch aus der Malerei, Photographie und Kunst im Allgemeinen anführt, die aufgrund ihres rein interpretativen Charakters oft sehr abstrakt wirken.

---

die Justiz dafür sorgt, dass auch wirklich alle Elemente gleich behandelt werden. Wird nun die Sauce gerecht über den Salat verteilt, so ergeben die unterschiedlichen Elemente ein Produkt, das begeistert. Würde man jedoch versuchen den Salat mitsamt der Sauce zu erhitzen, so entstünde ein Einheitsbrei, der die einzelnen Komponenten zerstören würde. Ebenso verhält es sich mit den verschiedenen ethnischen Kulturen innerhalb einer Gesellschaft: verlangt man Assimilation und Vereinheitlichung, so werden die kulturellen Hintergründe der Beteiligten zerstört; werden allerdings alle als kulturell gleichwertig angesehen und dürfen sie ihre Besonderheiten auch beibehalten, so wird dies positive Folgen für alle Beteiligten mit sich bringen. Özer plädiert also nach wie vor für einen strikt multikulturellen Ansatz.

<sup>79</sup> Natürlich ist Bhabha Postkolonialist, während Welschs Fachgebiet die Philosophie ist.

### 3 Identität im Wandel

Ich gebe meiner Seele bald dieses, bald jenes Gesicht, je nach welcher Seite ich sie wende. Wenn ich unterschiedlich von mir spreche, dann deswegen, weil ich mich als unterschiedlich betrachte. Alle Widersprüche finden sich bei mir in irgendeiner den Umständen folgenden Form. [...] Von allem sehe ich etwas in mir, je nachdem wie ich mich drehe; und wer immer sich aufmerksam prüft, entdeckt in seinem Inneren dieselbe Wandelbarkeit und Widersprüchlichkeit, ja in seinem Urteile darüber. Es gibt nichts Zutreffendes, Eindeutiges und Stichhaltiges, das ich über mich sagen, gar ohne Wenn und Aber in einem einzigen Wort ausdrücken könnte. [...] Wir bestehen alle nur aus buntscheckigen Fetzen, die so locker und lose aneinanderhängen, daß jeder von ihnen jeden Augenblick flattert, wie er will; daher gibt es ebenso viele Unterschiede zwischen uns und uns selbst wie zwischen uns und den anderen. (Montaigne 1998: 167f.)

Je est un autre. (Arthur Rimbaud in einem Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871)

Individuals find themselves enmeshed in multiple bonds of belonging created by the proliferation of social positions, associative networks and reference groups. We enter and leave this system much more often and much more rapidly than we used to in the past. We are migrant animals in the labyrinths of the world metropolises; in reality or in the imagination, we participate in an infinity of worlds. And each of these worlds has a culture, a language and a set of roles and rules that we must adapt to whenever we migrate from one to another. Thus we are subjected to mounting pressure to change, to transfer, to translate what we were just a moment ago into new codes and new forms of relation. (Melucci 1997: 61)

Die weltweit grundlegend veränderten Verhältnisse in den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Bereichen des Lebens in Richtung Heterogenität und Pluralität machen natürlich auch vor dem Individuum nicht halt. Wie Kultur an sich verändern sich auch Identitäten – und hier ist sowohl personale als auch kollektive Identität, sowie Geschlechtsidentität, ethnische Identität und nationale Identität (vgl. Assmann & Frieze 1998: 11) gleichermaßen gemeint – im Zeitalter der Globalisierung zunehmend. In diesem Kontext muss folglich auch die Frage nach der Stabilität, Dauerhaftigkeit und Abgrenzbarkeit von Kulturen auch im Hinblick auf Identitäten gestellt werden, die durch eine Vielzahl an verschiedenen kulturellen Einflüssen entstehen und sich weiter entwickeln.

Galster (2002) identifiziert vier Grundfaktoren der menschlichen Existenz, die auf vielfältige Weise miteinander verbunden sind und sich zum Teil gegenseitig bedingen und/oder überschneiden (165). Die ersten beiden fundamentalen Fragen, mit denen sich jedes Individuum



zwangsläufig auseinandersetzen muss, sind die nach der eigenen Identität und der Identität seiner Mitmenschen, also der Frage nach dem 'Ich' und der Frage nach dem 'Du'. Die zweite Frage ist eine Folge der ersten, denn sobald man – vereinfachend dargestellt – für sich selbst geklärt habe, wer man ist, woher man kommt und wohin man will, beschäftigt man sich mit seinem Gegenüber und dessen Identität, um einen eventuellen gemeinsamen Nenner zu finden. Dies führt direkt zu Faktor drei, der "Suche nach dem 'Wir'" (ibid.), die den Übergang vom Individuellen zum Kollektiven bedeutet. Hier stehen die eventuelle Anknüpfungspunkte zu anderen Individuen, die Struktur einer Gemeinschaft sowie das Aufbauen einer kollektiven Identität im Mittelpunkt. Ist ein Kollektiv, dem man sich anschließen möchte, sowie ein gemeinsames Wertesystem, das aus Faktoren wie Nationalität, Geschichte, Sprache, Religion, Tradition, u.ä. besteht und aus dem sich die Identität dieser Gruppe ergibt, gefunden, folgt als letzter Schritt die Auseinandersetzung mit dem 'Anderen'. Das 'Andere' bezeichnet Menschen, Objekte und Phänomene, die außerhalb der subjektiven Erfahrungswelt sowohl des Individuums als auch des Kollektivs liegen und aus diesem Grunde oft als fremd und bedrohlich und in Folge als abzulehnend betrachtet werden. Die Auseinandersetzung mit dem 'Ich', dem 'Du', dem 'Wir' und dem 'Anderen' ist allerdings keine, die auf einer hierarchischen Aufeinanderfolge basiert und stets nur jeweils eine der Perspektiven in den Mittelpunkt stellt. Diese Auseinandersetzungen sind vielmehr durch eine Vielzahl an Bedeutungssträngen miteinander verbunden und verlaufen manchmal nacheinander, meist aber nebeneinander.

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlangte der Begriff 'Identität' stets mehr an Bedeutung, sodass er aus dem heutigen medialen, politischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs nicht mehr wegzudenken ist. Gegen Ende der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde der Terminus über die Individualpsychologie in die Geisteswissenschaften eingeführt, wo er "nicht nur auf kollektive Anteile von Subjektivität bezogen" wurde, "die sich aus der Zugehörigkeit des einzelnen zu bestimmten Gruppen ergeben und sich über Geschlecht, Kultur, Ethnie und Nation definieren, sondern auch [benutzt wurde], um die 'Identität' dieser Gruppen zu erfassen". (Assmann & Frieze 1998: 11f.) Inhaltlich neu ist der Begriff aber keineswegs, ist 'Identität' nach Ansicht der beiden doch "nur ein neues Wort für ein altes Problem, das in früheren Epochen mit Begriffen wie Wesen, Person, Charakter, Bildung, Volk bearbeitet worden ist". (12)

Um den Prozess der Identitätsbildung untersuchen zu können, kann entweder ein traditionelles oder ein diskursives Modell gewählt werden (vgl. Moser & Nelles 2006: 7-16). Der traditionelle, essentialistische Zugang geht von einem wesenhaften Kern oder Inhalt von Identität aus, der durch einen gemeinsamen Ursprung und/oder durch gemeinsame Eigenschaften

bzw. gemeinsame Erfahrungen mit einer Gruppe definiert ist. Diese Gemeinsamkeit dient als Basis für Solidarität und das Gefühl der Zusammengehörigkeit und äußert sich besonders stark in der kulturellen Identität eines Kollektivs. Durch das Aufeinandertreffen mit dem ‘Anderen’, dem ‘Fremden’, entsteht ein ‘Abgrenzungsmechanismus’ und wird das ‘Eigene’ erst sichtbar.<sup>80</sup>

Der diskursive Ansatz wiederum, der sich in den letzten Jahren durchgesetzt hat und dem auch wir uns anschließen wollen, betrachtet Identität nicht als natürlich gegebenen Umstand, sondern als ein konstruiertes Gebilde. Identität ergibt sich dieser These zufolge wie auch Kultur aus einem dynamischen, nie abgeschlossenen Prozess, der vor allem durch Interaktion zwischen den verschiedenen Manifestationen auf unterschiedlichsten Ebenen – nämlich der durch Familie, Umwelt, u.ä. Faktoren aus der näheren Umgebung gekennzeichneten persönlichen, sowie der öffentlichen, die sich aus den gesellschaftlichen, politischen, geschichtlichen, religiösen, usw. Umständen ergibt – charakterisiert wird (vgl. Ha 2004: 53). Darüber hinaus ist Identität immer abhängig vom jeweiligen Kontext, in dem wir uns bewegen, denn in jeder aparten Situation benutzen wir einen anderen Teil unserer Identität, sodass “it is hard to decide at any particular moment which self among many is ours”. (Melucci 1997: 63) So etwas wie ‘die’ Identität gibt es nicht, vielmehr besitzt jedes Individuum eine multiple Identität, denn Identitäten sind niemals einheitlich, sondern gebrochen und vielfältig. Sie wirken entlang und über verschiedene, einander überschneidende und miteinander in vielfacher Weise in Wechselwirkung und in Widerspruch stehenden Diskursen, Praktiken und Positionen. Identität, Individualität und Personalität können heute nicht mehr als natürliche Gegebenheiten vorausgesetzt werden, sondern sie erscheinen als Konstrukte (vgl. Mahmody 2007). Identitäten sind somit wurzellos und fließend, denn “[u]nser Zugehörigkeitsgefühl, unsere Sprache und die Mythen”, die wir in uns tragen bestehen nicht mehr als “‘Wurzeln’ oder Zeichen für ‘Authentizität’”, die in der Lage wären, den Sinn des Lebens zu garantieren, sondern als “Spuren, Stimmen, Erinnerungen und ein Murmeln, das sich mit anderen Ge-

---

<sup>80</sup> Ha (2004) weist darauf hin, dass “[d]as schwierige Verhältnis von Gleichheit und Differenz [...] kontinuierlich die alten und aktuellen Debatten um Wir-Gruppen in den rassistischen wie anti-rassistischen Diskursen [durchzieht]. Die Begriffe sind nicht per se schuldig oder unschuldig, unterdrückend oder emanzipatorisch, sondern unterliegen einem fließenden Bedeutungswandel. Ihre sozialen Wirkungen und semantischen Bedeutungen entfalten sich erst im Kontext der jeweiligen Artikulation. Daher gibt es keine sichere und unveränderliche Position in diesem Diskurs. Es ist diese relative Unbestimmtheit und intellektuelle Flüchtigkeit, die eine Auseinandersetzung mit den Fragen nach Einheit und Diversität, Gleichheit und Differenz, Kollektiv und Individuum, Universalismus und Partikularismus so außerordentlich spannend, aber auch schwierig macht. Einerseits kommt es nicht darauf an, sich für das eine oder das andere zu entscheiden. Statt sich festzulegen, kommt es vielmehr darauf an, die dahinterstehenden Begriffe von *Kultur* und *Identität* immer situativ aufeinander zu beziehen. Andererseits ist es auch notwendig, diese Begriffe durch die Brille der geschichtlichen Erfahrungen zu betrachten. Dann wird offensichtlich, daß sie die handelnden Subjekte als normative Instanzen und soziale Filter überallhin begleiten.” (13; Kursivierung im Original)

schichten, Episoden und Begegnungen mischt". (Chambers 1996: 23) Bauman (1997) nennt postmoderne Identitäten in Anlehnung an den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette "palimpsest identity" (53) und definiert sie als

[...] the kind of identity that fits the world in which the art of forgetting is an asset no less – if no more – important than the art of memorising; in which forgetting, rather than learning, is the condition of continuous fitness; in which ever new things and people enter and exit, without much rhyme or reason, the field of vision of the stationary camera of attention, and where memory itself is like videotape, always ready to be wiped clean in order to admit new images, and boasting a lifelong guarantee thanks only to that wondrous capacity of endless self-effacement. (ibid. 53f.)

In der postmodernen Welt steht das Individuum in Folge weitreichender ökologischer, ökonomischer, technologischer und zivilisatorischer Umbrüche veränderten Konditionen<sup>81</sup> gegenüber, die allesamt auf Instabilität, Inkohärenz und Verlust hinauslaufen.<sup>82</sup> "Bestand das Problem der Identität in der Moderne darin, ein stabiles und dauerhaftes Selbst zu konstruieren, so besteht es in der Postmoderne darin, sich alle Optionen offen zu halten", so Eickelpasch & Rademacher (2004: 38). Die Auflösung von "[d]imensions that were traditionally regarded as 'private' (the body, sexuality, affective relations) or 'subjective' (cognitive and emotional processes, motives, desires) or even 'biological' (the structure of the brain, the genetic code, reproductive capacity)" (Melucci 1997: 60), also genau jener Bereiche, die für die Entstehung, (Weiter-)Entwicklung und Aufrechterhaltung von Identität von so großer Bedeutung sind, führt zu einer Dekonstruktion essentialistischer Identitätskonzepte. Verstärkt wird dieser Prozess durch "die vollständige Überwindung raum-zeitlicher Fixpunkte der Produktion und Zirkulation von Waren", an deren Stelle "Bilder und symbolische Referenzpunkte, die in einer globalisierten Medienwelt und Kulturindustrie nicht mehr ohne weiteres an eigene lebensweltliche Erfahrungskomplexe geknüpft sind" (Keupp e.a. 2006: 36) treten, sowie durch einen zunehmenden Prozess der Individualisierung. Unser dezentriertes Ich muss seinen Platz in der Welt neu finden, wobei verschiedene Individuen und Gruppen von Individuen im Zuge des Identitätsbildungsprozesses auf unterschiedliche kulturelle, soziale, gesellschaftli-

---

<sup>81</sup> Zu den großen Umbrüchen in postmodernen Gesellschaften siehe Keupp e.a. (2006): S. 46-53.

<sup>82</sup> Keupp, Ahbe & Gmür (2006) erklären: "In der Dekonstruktion grundlegender Koordinaten modernen Selbstverständnisses sind vor allem Vorstellungen von Einheit, Kontinuität, Kohärenz, Entwicklungslogik oder Fortschritt in Frage gestellt worden. Begriffe wie Kontingenz, Diskontinuität, Fragmentierung, Bruch, Zerstreuung, Reflexivität oder Übergänge sollen zentrale Merkmale der Welterfahrung thematisieren." (30) Eickelpasch & Rademacher (2004) wiederum konstatieren: "'Postmodern' ist [...], wer sich der Vielfalt unterschiedlicher Denk- und Lebensformen bewusst ist, wer sensibel ist für das Eigenrecht alles Ausgegrenzten, Abweichenden, Fremden, Zufälligen, Mehrdeutigen, Unbestimmten. An die Stelle der alten Ordnungs- und Ganzheitsvisionen tritt in der Postmoderne eine Kultur der Vielfalt und der Differenz, das Leben mit Ambivalenz, Unsicherheit und Kontingenz." (43)

che, emotionale Quellen und Inhalte zurückgreifen, diese verknüpfen und miteinander kombinieren können, also – wie Keupp, Ahbe & Gmür (2006) es nennen – “Identitätsarbeit” (9) leisten.

Identität kann genauso wenig wie Kultur als statisches, homogenes und abgeschlossenes System betrachtet werden, sondern muss vor dem Hintergrund ihres Patchwork-Charakters aufgefasst werden, denn

Identität ist ein immer nur vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte, man könnte fast sagen, sie ist geschaffen für den Augenblick. Medium und Ausdrucksweisen für solche Akte sind alle möglichen sprachlichen und sonstigen Verhaltensweisen: Vom Beschreiben und Argumentieren über das (höchst bedeutsame) Erzählen von Geschichten bis hin zum Träumen und Gestalten von Objekten kommt hier so gut wie alles in Betracht. (Straub 1999: 93)

Das Subjekt, das den Thesen des amerikanischen Sozialpsychologen Erik. H. Erikson folgend lange Zeit als einheitliche und stabile Entität aufgefasst wurde, wird vor dem Hintergrund der erwähnten veränderten Umstände als fragmentiert, als aus einer Vielzahl an “sich manchmal widersprechenden oder ungelösten Identitäten zusammengesetzt” (Hall 1994: 182) erfahren. Dabei besitze das Subjekt laut Hall zwar “immer noch einen inneren Kern, ein Wesen, das ‘das wirkliche Ich’ ist, aber dieses werde in einem kontinuierlichen Dialog mit den kulturellen Welten ‘außerhalb’ und den Identitäten, die sie anbieten, gebildet und modifiziert”. (ibid.) Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Einsicht, dass sich das Subjekt hierbei keineswegs in einer Position “zwischen zwei Welten”<sup>83</sup> oder “auf allen Stühlen”<sup>84</sup> bewegt<sup>85</sup>, sondern vielmehr um eine Situierung in einem neuen Raum im Sinne Bhabhas, innerhalb dessen sich die Identität (weiter)entwickeln kann:

The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy[.] (Bhabha 2004: 5)

---

<sup>83</sup> vgl. das von Inga Stienen herausgegebene Werk mit dem Titel *Leben zwischen zwei Welten. Türkische Frauen in Deutschland* (1994).

<sup>84</sup> vgl. Berrin Özlem Otyakmaz’ psychologische Studie *Auf allen Stühlen. Das Selbstverständnis junger türkischer Migrantinnen in Deutschland* (1995).

<sup>85</sup> Eickelpasch & Rademacher (2004) benutzen den Ausdruck des “Zwischen-allen-Stühlen-Sitzens” (9).

Auf dieser Basis begründet, wird Identität ein “‘bewegliches Fest’ [...] im Verhältnis zu den verschiedenen Arten, in denen wir den kulturellen Systemen, die uns umgeben, repräsentiert oder angerufen werden, kontinuierlich gebildet und verändert”. (Hall 1994: 182f.) Da die Pole ‘eigen’ und ‘fremd’ in der Postmoderne weniger stabil und fixiert sind wie noch in der Moderne, in der sie “für die historische, kulturelle und moralische Reproduktion unserer ‘Ichs’ und *unserer* individuellen Vorstellung von Welt, von Zentrum, von Wissen und von Macht” (Chambers 1996: 39; Kursivierung im Original) grundlegend waren, wird auch die Positionierung des Subjekts flexibler und “die Formung sozialer, kultureller und lokaler Identitäten [...] unter diesen Bedingungen zu einem offenen, prinzipiell unabschließbaren Prozess der symbolischen und ästhetischen Selbstverortung und Selbstinszenierung”. (Eickelpasch & Rademacher 2004: 59)

Gefordert ist also die Akzeptanz der sich in den vielfältigsten Ausformungen und Gestaltungen präsentierenden hybriden Identitäten, die Akhtar (1999) als “the relatively smooth and succesful admixture of bicultural attributes in the character and lifestyle” (173) von Menschen bezeichnet. Dennoch ist eine aus vielfältigen heterogenen kulturellen Einflüssen erwachsene und geprägte Identität heutzutage noch nicht vollkommen in den Status des ‘Normalen’ erhoben worden und ruft dementsprechend oft noch Befremden aus. Als Beispiel sei der von Breidenbach & Zukrigl (1998) genannte französische Hata Yogi angeführt, der nicht als typischer Franzose aufgenommen wird. Spricht “dieser dann auch noch Russisch als erste Muttersprache [...] und [trägt] Rastalocken [...], so ist für viele klar, es handelt sich um einen ‘Gspinnerten’, einen der eigenen Gesellschaft entfremdeten Individualisten” (81f.), obwohl die Welt zunehmend von Personen mit solch einer hybriden, mehrgliedrigen Identität bevölkert werde, die nicht auf zwei Kulturen beschränkt bleibe, sondern endlos fortgesetzt werden könne. In einem transkulturellen Kontext besteht immer eine starke Wechselwirkung zwischen dem ‘Eigenen’ und dem ‘Fremden’ und diese beiden Komponenten entwickeln sich innerhalb der Identität des Einzelnen stets von Neuem, wodurch Entweder-Oder-Fragen in Hinblick auf die (kulturelle) Zugehörigkeit des Individuums überflüssig werden. Bhabha meint diesbezüglich:

The move away from the singularities of ‘class’ or ‘gender’ as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions – of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation – that inhabit any claim to identity in the modern world. What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innova-

tive sites of collaboration, and contestation in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of domains of difference – that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed ‘in-between’, or in excess of, the sum of the ‘parts’ of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)? (Bhabha 2004: 2)

Als Abschluss dieses Abschnittes und in Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit soll ein bezeichnendes Fragment des Gedichtes ‘Kulturidentität’ der deutschsprachigen, aus der Türkei stammenden Dichterin Zehra Çirak (1991) dienen, in dem jegliche Fixierung individueller Identität aufgrund von ethnischen Kategorien zurückgewiesen und vielmehr das ‘Chaos’ der kulturellen Hybridität betont wird:

Ich bevorzuge weder meine türkische noch meine deutsche Kultur. Ich lebe und sehne mich nach einer Mischkultur [...] Also würde ich am liebsten japanisch aufwachen auf einem Bodenbett in Räumen mit transparenten Scheintüren. Dann würde ich gerne englisch frühstücken, danach mit fremder Gleichgültigkeit chinesisch arbeiten, fleißig und eifrig. Am liebsten möchte ich französisch essen und tierisch satt römisch baden, gern will ich bayrisch wandern und afrikanisch tanzen. Am liebsten würde ich russische Geduld besitzen und mein Geld nicht amerikanisch verdienen müssen. Ach, wie möchte ich gerne einen Schweizer Pass, ohne in den Verdacht zu geraten, Inhaberin eines Nummernkontos zu sein. Am liebsten möchte ich indisch einschlafen als Vogel auf dem Rücken eines Elefanten und türkisch träumen vom Bosphorus. (94)

## 4 Zum Verhältnis zwischen Literatur und Kultur

Die Literatur ist der Vorbote einer multipolaren und multikulturellen Welt, in der keine einzelne Philosophie, kein einzelner Glaube, keine einzelne Lösung den außerordentlichen Reichtum des kulturellen Erbes der Menschheit verdrängen kann. Unsere Zukunft hängt davon ab, daß dem Multirassischen und Polykulturellen in einer Welt sich verlagernder, vergehender und entstehender Machtzentren größere Freiheit eingeräumt wird, sich angemessen Ausdruck zu verschaffen. (Fuentes 1989: 4)

Die neuen *mappings*, die neuen Kartierungen des Kulturellen, die im Zeichen der Postmoderne zumindest das letzte Viertel des zurückliegenden Jahrhunderts mitprägten, beginnen ihre Darstellungsfähigkeit und Wirksamkeit zu verlieren. Neue Bewegungen, die von den Diskussionen im Schlagschatten der Postmoderne-Debatten sehr wohl angekündigt wurden, verschaffen sich Raum und verlangen gerade auch für literarische Texte neue Denkformen und Analysemöglichkeiten. Dies, so scheint mir, betrifft insbesondere Vorstellungen und Konzepte, die sich der veränderten und sich rasch weiterverändernden Räumlichkeit zuwenden. Neben ein *multikulturelles* Nebeneinander und ein *interkulturelles* Zwischen- und Untereinander ist – und ich meine dies in einem sehr positiven Sinne – ein *transkulturelles* Durcheinander getreten, in dem sich die verschiedenen Kulturen wechselseitig durchdringen und verändern. Feste Standorte und Wohnsitze von Kulturen gehören größtenteils der Vergangenheit an. Die zunehmend weltweit geführten, aber von den ‘Rändern’ den ‘Zentren’ aufgedrängten Diskussionen um kulturelle Hybridität deuten unverkennbar auf diese neuen, nicht mehr rückgängig zu machenden Entwicklungen hin. Die vielzitierte und oft zu Recht als modisch-unverbindlich kritisierte Rede von der Globalisierung ist in ihren Konsequenzen für die Literatur und mehr noch jene Wissenschaften und Wissensbereiche, die sich mit ihr beschäftigen, längst noch nicht ausreichend bedacht worden. (Ette 2001: 12f.; Kursivierung im Original)

Mit den oben zitierten Worten leitet Ottmar Ette seine 2001 erschienene Studie *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika* ein. In diesem kurzen Abschnitt schneidet er zwei fundamentale Punkte an: Die durch massive Globalisierungsprozesse veränderten postmodernen Erscheinungsformen von Kultur einerseits sowie die damit zusammenhängenden abgewandelten Ansprüche an jegliche Form von Kunst, unter anderem der Literatur<sup>86</sup>, andererseits. Wie aus dem vorigen Kapitel ersichtlich wurde, ist es unmöglich, sich Kultur als abgeschlossene und homogene Entität vorzustellen, die ein statisches Dasein führt und sich unabhängig von anderen Kontexten bewegt. Was Ette in seiner Darstellung allerdings völlig außer Acht lässt, ist der Umstand, dass Multikulturalität sowie infolgedessen auch Inter- und Transkulturalität ein ganz prinzipielles Merkmal von

---

<sup>86</sup> Alles im Folgenden Dargestellte ist natürlich nicht nur für die Literatur, sondern für Kunst im Allgemeinen zutreffend und relevant.

Literatur ist – “oder sie ist keine Literatur [und] verkümmert zu einer rein ökonomischen Ware, zu einem politisch-ideologischen Instrument o.ä.”. (Bleicher 1997: 75)

Durch ihren grundlegenden transkulturellen Charakter schafft Literatur Grenzüberschreitungen auf verschiedenen Ebenen, nämlich auf dem Niveau der Wirkung (1), der Produktionsweise (2), der Perspektive (3) und dem Kulturverständnis (4) (Wintersteiner 2006a: 277f.).

Wurde Literatur lange Zeit ein mimetischer Charakter im strikt aristotelischen Sinne zugeschrieben, hat sich diese Erwartungshaltung ihr gegenüber mittlerweile geändert, was im Laufe der Zeit auch einen Wandel ihrer Zielsetzungen und somit auch ihrer **Wirkung** nach sich zog. Prioritäres Ziel der Literatur ist nun nicht mehr die detailgetreue Beschreibung der Welt wie sie ist oder wie sie sein sollte, also rein nachahmender Natur, sondern ganz im Gegenteil eine diegetische, erzählende und erörternde Sichtweise, die eine Infragestellung unserer Wahrnehmung der Welt nach sich zieht. Die Literatur hat also ihr seit jeher bestehendes soziales Bewusstsein und Gewissen, das sie dazu treibt, Stellung zu politischen, gesellschaftlichen, philosophischen, religiösen nationalen aber auch globalen Problemen zu beziehen, noch ausgebaut. Das Ziel der Kunst ist laut Šklovskij (1969) “ein Empfinden des Gegenstands zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‘Verfremdung’ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und die Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden” (15), also eine Des-Automatisierung der (kulturell beeinflussten) Wahrnehmung (vgl. *ibid.*). Um die Vorgänge innerhalb der Welt abzubilden, bedient sich Literatur vielfach der Methode der Verfremdung, ohne aber gleichzeitig den ihr selbst inhärenten ‘fremden’ Charakter innerhalb der eigenen Kultur aufzugeben. In dieser Hinsicht ist Literatur doppelt ‘fremd’, nämlich intern und extern: Sie stellt einerseits das ‘Fremde’ innerhalb der eigenen Kultur dar und ist andererseits auch ‘fremd’ gegenüber der eigenen Kultur (vgl. Wintersteiner 2006a: 115).

Was ihre **Produktionsweise** betrifft, so vermag es Literatur auf ganz eigentümliche und innovative Art mit Sprache umzugehen. Literatur ist wie jede andere Form von Kunst nicht an vorgegebene Konventionen gebunden und kann somit auf kreativste Weise im weltweiten Fundus an sprachlichen, stilistischen, ästhetischen und thematischen Elementen stöbern, passende ‘fremde’ Elemente aufnehmen und für ihre Zwecke modifizieren. Durch die Aufnahme und Abwandlung fremdsprachiger und fremdkultureller Elemente und dem daraus resultierenden Bruch mit der Alltagssprache oder der Sprache der Mehrheit ermöglicht Literatur ih-



ren Lesern eine Distanzierung von dem, was als selbstverständlich oder als das ‘Eigene’ empfunden wird. Hier kommt die interkulturelle Kommunikation<sup>87</sup> zum Tragen, die laut Redder & Rehbein (1987) sowohl im weiteren als auch im engeren Sinne aufgefasst werden kann. Interkulturelle Kommunikation im weiteren Sinne bezeichne “eine Kommunikation zwischen Aktanten verschiedener Gesellschaften und verschiedener Sprachen”, während interkulturelle Kommunikation im engeren Sinne “kulturelles Handeln zwischen verschiedenen Aktanten und Aktantengruppen einer Gesellschaft und einer Sprache” darstelle (ibid. 17f.). Erfolgreich kann interkulturelle Kommunikation nur dann sein, wenn der Ethnozentrismus und die damit verbundene Erklärung der allgemeinen Gültigkeit des eigenen kulturellen Apparates aufgegeben wird, die Differenz zwischen den Kulturen also zwar erkannt, aber gleichzeitig überwunden wird (vgl. Rösch 1992: 67).

Erreicht werden kann diese Überwindung der Differenzen zwischen den Kulturen laut Wintersteiner (2006b) mit Hilfe der Literatur, denn “Transkulturalität ist [...] nicht nur Thema und Motiv von Literatur, sondern sie ist besonders in ihre sprachlich-ästhetische Form eingeschrieben. Literarische Kunstwerke sind immer schon hybrid, das heißt, sie leben von der schöpferischen Synthese bisher unverbundener Elemente”. (92) Besonders wichtig ist diese Grenzüberschreitung der Literatur im Kontext von Migration, Diaspora und Exil, durch die seit Menschengedenken das Talent einer Vielzahl an fremd- und mehrsprachigen Autoren in aller Herren Länder exportiert wurde, womit gleichzeitig auch eine massive sprachliche De-territorialisierung stattgefunden hat.

Die Grenzüberschreitung von der literarischen **Perspektive** her erlaubt es dem Leser durch die Augen der Protagonisten einen anderen, ‘fremden’ Blick von außerhalb auf die angestammte Gesellschaft und bekannte, alltägliche Situationen zu werfen. Durch diese objektive Sichtweise vollzieht sich ein Wandel in Bezug auf den betrachteten Gegenstand bzw. das beobachtete Szenario, da dieser/s fortan nicht mehr als ‘eigen’ aufgefasst wird, sondern ebenfalls ‘fremde’ Züge bekommt. Werte wie kulturelle oder persönliche Identität und Differenz müssen in diesem Kontext neu überdacht werden, da das ‘Fremde’ gewissermaßen auch als Spiegel fungiert, durch den der Betrachter seine Lebenswelt, aber auch seine eigene Persönlichkeit überprüfen kann, denn

[w]enn Literatur sich selbst als das Fremde, als das notwendige Fremde innerhalb der eigenen Kultur definiert, als das Moment der Andersheit innerhalb des Eigenen, dann ist

---

<sup>87</sup> Die innerhalb des Diskurses gebräuchliche Bezeichnung ‘interkulturelle Kommunikation’ wird hier beibehalten, obwohl im Sinne dieser Arbeit immer an die Bevorzugung des Begriffes ‘transkulturell’ gedacht werden muss.

damit ein positiver Begriff von Fremdheit ausgemacht. Es wird anerkannt, dass das Eigene ohne das Fremde nicht existieren kann – und zwar nicht bloß ohne das äußere Fremde als Kontrast zum Eigenen, sondern auch nicht ohne das ‘innere’ Fremde als Korrektiv und unvermeidlicher, notwendiger Bestandteil des ‘Eigenen’. (Wintersteiner 2006a: 123f.)

Da Literatur es schafft, neue Betrachtungsweisen der Realität und bisher unbeachtete Aspekte aufzudecken, steckt in ihr auch das Potential uns weg von Ethnozentrismus und der Vormachtstellung des ‘weißen Mannes’ hin zu einem globalen Weltverständnis zu bringen und zu erfüllen, was Edward Said bereits in *Culture and Imperialism* (1993) konstatiert hat:

The reader and writer of literature – which itself loses its perdurable forms and accepts the testimonials, revisions, notations of the post-colonial experience, including underground life, slave narratives, women’s literature, and prison – no longer need to be tied to an image of the poet or scholar in isolation, secure, stable, national in identity, class, gender, or profession, but can think and experience with Genet in Palestine or Algeria, with Taleh Salih as a Black man in London, with Jamaica Kincaid in the white world, with Rushdie in India and Britain, and so on. (317)

Die literarische Grenzüberschreitung von ihrem **Kulturverständnis** her, um den letzten Punkt zu besprechen, schließt an die Grenzüberschreitung von der literarischen Perspektive an. Sie zeigt auf, dass Literatur scheinbar fix bestehende Grenzen zwischen den (sprachlichen) Kulturen ganz unkompliziert überschreitet und somit beweist, dass alle Vorgänge und Veränderungen in einem viel weiteren und vielschichtigeren System von einander teilweise überschneidenden Kontexten gedacht und betrachtet werden müssen, als das im alltäglichen Zusammenleben meist passiert. Literarische Texte besäßen bereits eine “grundlegende Ambiguität des Ethnographischen, die aus einer willentlichen oder unwillentlichen Überdeterminierung und Transkodierung von Eigenem und Fremdem besteht”, so Schwab (1999) und nutzten “[a]ufgrund einer der Literatur eigenen Vermischung von Kulturellem und Subjektivem [...] den Freiraum des Imaginären, indem sie mit den Grenzen zwischen Kulturen oder zwischen Kultur und Subjektivität spielt und sie in einem permanenten Austauschprozeß zwischen beiden überschreitet”. (48) Gerade die “neuere inter-, trans- und multikulturelle Literatur” nutze dabei “die literarische Tendenz zur subjektiven Transkodierung des Kulturellen, um Übertragungsphänomene aufzuzeichnen und durchzuarbeiten, die das kulturelle Imaginäre prägen”. (ibid. 59) Literatur vermag es auch, nationalistische Identitätskonzepte zu überwinden, da sie einerseits zu komplex ist, um auf ein bestimmtes Element fixiert zu werden und andererseits ganz einfach viel zu oft das Bild von Individuen mit multiplen Identitäten zeichnet. Die Notwendigkeit, auf diesen Umstand verstärkt einzugehen, spricht auch Fedorowicz (1994) an, der

sich in den Diskurs rund um Multikulturalität für eine noch massivere Einbindung von “individuals who stand ,between cultures’ (partners in mixed marriages, children of mixed marriages, individuals socialized in several cultures etc.)”<sup>88</sup> ausspricht, denn gerade diese Personen “stand in the continuum between mainstream culture(s) and minority cultures and are able to participate in more than one”. (191)

Diese vier Grenzüberschreitungen der Literatur werden für die vorliegende Arbeit von grundlegender Bedeutung sein, sind sie doch allesamt auch im Werke des hier im Mittelpunkt stehenden Kader Abdolah deutlich auszumachen. Der aus dem Iran stammende und auf Niederländisch publizierende Autor behandelt in seinen Romanen, Erzählungen und Kolumnen vorwiegend das Schicksal von Flüchtlingen, die – wie er selbst im Jahre 1988 – ihre Heimat verlassen mussten und in die Niederlande emigriert sind. Der Prozess der Migration und deren unmittelbar folgenden Auswirkungen werden durch ein Gefühl des doppelten Ausschlusses charakterisiert: Die verbindenden Fäden zur ehemaligen Heimat sind in manchen Fällen vollständig gekappt, sodass ein familiärer, emotionaler und kultureller Verlust entsteht. Zwischen der fremden Umgebung und dem Flüchtling besteht ein fundamentaler Abstand, da genau solche Bande anfänglich zur Gänze fehlen. Aber auch das Herkunftsland, das einst ‘Heimat’ genannt wurde, entwickelt sich im Laufe der Migration und der Diaspora zu einem stets fremderen Gebilde.

Die für unsere Ziele am wichtigste Grenzüberschreitung, die ihrerseits ebenfalls in starker Ausformung in Abdolahs Werken zu finden ist, ist die der Produktionsweise, die sich im vorliegenden Fall vor allem in einer Vielzahl an intertextuellen Verweisen äußert. Abdolah benutzt aus seiner Heimat stammende Anekdoten, Gedichte, Geschichten und Lieder, um ein Band zwischen dem Iran und den Niederlanden knüpfen zu können und seine Figuren symbolisch in ihr Herkunftsland zurückkehren zu lassen. Die persischen Fragmente wirken ihrerseits im niederländischen Kontext, genauso wie der niederländisch(sprachig)e Rahmen auf die persischen Texte Einfluss ausübt.

---

<sup>88</sup> Fedorowicz (1994) zählt auch eine Reihe von Bezeichnungen für diese Art von ‘Zwischenfiguren’ auf, nämlich: “ethnics, “die Multikulturellen”, “Doppeldenker/Mehrfachdenker” (multiple thinkers), “Identitätswechsler”, chameleons, bridgebuilders, “geborene Dolmetscher” (born translators), rainbow children etc.” (191) Literarische Beispiele für solche Personen wären die bei Bhabha (2004) oftmals genannten Autoren V.S. Naipaul, Nadine Gordimer, Toni Morrison, Derek Walcott und Salman Rushdie. Letzterer wird übrigens oft als *das* Paradebeispiel eines hybriden Autors genannt, was er selbst nicht abstreitet, wie aus einem Kommentar zu seinen bekannten *Satanic Verses* deutlich wird: “*The Satanic Verses* celebrate hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the pure. *Mélange*, hotchpot, a bit of this and bit of that is *how newness enters the world*.” (Rushdie 1992: 394; Kursivierung im Original)

Intertextualität besitzt enormes Potential innerhalb des transkulturellen Geschehens. Doch auf welche Art und Weise manifestiert sich nun der transkulturelle Charakter eines literarischen Textes? Einfach zu behaupten, dass transkulturelle Literatur mehrere, verschiedene und ursprünglich unabhängig voneinander stehende Kulturen oder kulturelle Elemente in Zusammenhang miteinander bringt – um Herders Doktrin der abgeschlossenen Kulturen zu folgen –, ist viel zu kurzfristig gegriffen und auch gänzlich gegensätzlich zu der eingangs präsentierten Feststellung, dass Literatur – wie jede Art von Kunst – prinzipiell transkulturell ist. Ebenso unbrauchbar wäre eine Definition, die davon ausgeht, dass transkulturelle Literatur von Autoren verfasst wird, die selbst über verschiedene kulturelle Hintergründe verfügen, da dies prinzipiell auf jede Art von künstlerischer Manifestation zutreffend ist und es darüber hinaus wohl keinen einzigen Künstler gibt, der nicht irgendwann einmal verschiedenen kulturellen Einflüssen ausgesetzt war. Denken wir an die vorliegende Arbeit, so gibt uns Mecklenburg (2003) einen guten Ansatzpunkt, da er anmerkt, dass sich der interkulturelle Charakter von Literatur “häufig als intertextuelle, interdiskursive oder intermediale Dimension” offenbart, da “Texte, Diskurse, Medien [...] Grundformen intrakultureller wie interkultureller Kommunikation” (434) sind. Noch eine Spur konkreter wird Görling (1997), der Interkulturalität<sup>89</sup> als Sonderfall der Intertextualität versteht, bezeichnet diese doch “den Raum und die Bewegung zwischen zueinander heterogenen Texten.” (30) Intertextualität wiederum entstehe, wenn Texte aus sozial oder kulturell unterschiedlichen Sprech- oder Erfahrungsweisen (in religiösem, sozialem, politischem, ästhetischem, u.ä. Sinn) in einen anderen Text und somit in einen anderen Kontext eingeschrieben werden und durch diese Rezeption Teil des vorher differenten Textes bzw. Kontextes werden. Diese Überlegungen veranlassen Görling sogar zur Konklusion, dass “[...] Intertextualität in jedem Fall einen Raum der Heterogenität herstellt, ihre Bewegungen also transkulturell zu verstehen sind”. (ibid.)

Intertextualität kann also schon aufgrund ihres ähnlichen Wesens die strukturelle Basis sein, um transkulturelle Manifestationen in literarischen Texten zu untersuchen. Im Sinne Julia Kristevas ist Intertextualität ein Wesenszug, der allen literarischen Texten innewohnt. Jeder Text ist schon prinzipiell intertextuell (vgl. die Ausführungen von Roland Barthes, der jeden Text als Gewebe aus unzähligen Zitaten aus den verschiedensten Quellen bezeichnete), woraus folgt, dass Textualität und Intertextualität Hand in Hand gehen. Kein Text existiert für sich, denn zusammen bilden alle Texte den von Kristeva als ‘texte générale’ bezeichneten universellen Intertext. Aus diesen einzelnen Fäden – Buchstaben, Worten, Sätzen, Abschnit-

---

<sup>89</sup> Wir beschäftigen uns zwar in dieser Arbeit mit der Transkulturalität, allerdings sind die Thesen Görlings, dessen Präferenz zur Interkulturalität geht, durchaus für unsere Zwecke umsetzbar.

ten, Kapiteln, Texten –, die allesamt aneinander anschließen, sich überlappen, den Informationsgehalt stets erweitern, ergibt sich eine engmaschige Vernetzung von literarischen Texten. Was sich aus dieser Dynamik entwickelt, ist ein Mosaik<sup>90</sup> an intertextuellen Verweisen, ein dichtes Gewebe an aus verschiedenen Texten übernommenen und für die Zwecke des neu zu erschaffenden Textes transformierten Zitaten. Die einzelnen Komponenten – Autor, Leser und Text – werden zugunsten dieses Intertextes, eines textübergreifenden allgemeinen Textzusammenhangs, aufgehoben. Die Kontextualität von Texten, also dass sie immer in einem bestimmten kulturell, historisch oder sozial definierten Umfeld stehen, macht eines ihrer fundamentalsten Merkmale aus, denn “individual literary texts form part of a universe of texts that is – implicitly or explicitly – regarded as a cultural continuum, since texts are always in dialogue with other texts which they seek to re-write, re-model, or replace”. (Schulze-Engler 1998: 6) Intertextualität im weitesten Sinne umfasst alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere Texte, sowohl literarische (interne Intertextualität) als auch außerliterarische (externe Intertextualität), sowohl bewusste als auch unbewusste Verbindungen (zum Beispiel durch die Aufnahme bestimmter kulturgebundener Archetypen, traditionsbedingter Elemente oder aus dem sozialen Umfeld abzuleitender Manifestationen), sowohl markierte (also direkt als sprachliche und literarische Übernahmen aus anderen Texten gekennzeichnete Komponenten) als auch unmarkierte Verweise (vgl. Zima 1999: 41f.).

Diese Annahme führt uns direkt zur Kultur und zu dem in dieser Arbeit hantierten Kulturkonzept der Transkulturalität. Genauso wie die Bedeutung eines einzelnen Wortes im Text nicht aus sich selbst heraus gegeben ist, sondern nur in Abhängigkeit zu den unzähligen Worten, die es umgeben, entsteht, ist auch jede Kultur zusammengesetzt aus einer Vielzahl an Elementen aus den unterschiedlichsten Kulturen. Nur durch die Interaktion mit anderen Kulturen kann eine jede Kultur Bestand haben und sich weiter entwickeln. Keine Kultur kann im Sinne einer abgeschlossenen Entität für sich selbst stehen, denn sie existiert in Wahrheit gar nicht, sie ist nur ein Konstrukt, ein “signifier without signified” und “philological fiction” (ibid. 10), wie auch der Text. Kultur bewegt sich immer nur im Kontext aller anderen kulturellen Phänomene und muss auch innerhalb eben dieser betrachtet werden. Da sich Sprache als wesentliche Trägerin von Kultur auszeichnet, ist es möglich, über die Intertextualität als Hilfsmittel nicht nur die vielschichtigen Beziehungen zwischen verschiedenen Texten, sondern auch die zwischen Literatur und anderen Diskursen und Kontexten zu untersuchen.

---

<sup>90</sup> Auch dies ein Term, der Kristevas Theorien entstammt, meint sie doch: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.” (Kristeva 1969: 146)

Für die Literaturwissenschaft bedeuten diese veränderten Konditionen ihres Forschungsgegenstands die Verpflichtung, sich von alten Leitkategorien und feststehenden Konstanten innerhalb des Diskurses zu verabschieden und diese durch, wie Bachmann-Medick (1996c) meint, “Kategorien wie Diskontinuität, Bruch, Differenz, Übersetzung, Grenze” (326) zu ersetzen. Gefordert ist also ein (noch stärkerer) cultural turn innerhalb der Literaturwissenschaften<sup>91</sup>, infolge dessen ‘Kultur als Text’, wie Bachmann-Medick bereits im Titel ihres Buches verankert, verstanden wird. Oberste Voraussetzung hierfür stellt eine Erweiterung des Untersuchungshorizontes für Literatur dar, denn literarische Texte müssten in erster Linie als “kulturelle Darstellungsformen” (dies. 1996a: 11) angesehen werden. Die engere Verbindung zwischen Literatur(-) und Kultur(-wissenschaft) würde in Folge zu einem verstärkten fächerübergreifenden Agieren zwischen den beiden Disziplinen führen (vgl. dies. 1996c: 327-330). Dies würde eine geeignete Basis für eine Art durchlässiger, ‘hybrider Disziplinen’ schaffen, die nicht eigenständig und unabhängig existieren und agieren, sondern durch die Überschneidungen mit anderen Wissenschaften entstehen, sich formen und wachsen. Ein erster Schritt in Richtung grundlegender Anpassung der Wissenschaften an die derzeitige Realität, nämlich unsere globalisierte Welt, wäre somit gesetzt.

Literarische Texte dürfen nicht mehr nur innerhalb des kulturellen Kontextes, in dem sie entstanden und in den sie eingebettet sind, rezipiert und interpretiert werden, sondern dies muss im Kontext unterschiedlicher Kulturen passieren. Solch ein Unterfangen, nämlich “textangemessen verstehen oder gar mit literaturwissenschaftlicher Relevanz interpretieren” (Göller 2001: 31; Kursivierung im Original) kann natürlich nicht gänzlich ohne Bezug auf den (kulturellen) Kontext, in dem ein Text seinen Ursprung hat und innerhalb dessen er sich bewegt, realisiert werden. Dies hat allerdings “[...] nichts mit der Privilegierung des einen oder des anderen (kulturellen) Kontextes oder gar mit der Bevormundung des fremdkulturellen ‘Dialogpartners’, Rezipienten oder Literaturwissenschaftlers zu tun. Es ist durch die *Sache*, durch die Eigenbestimmtheit eines literarischen Textes, gefordert” (ibid.; Kursivierung im Original). Vielmehr ist es von Wichtigkeit, den Text in seinem ursprünglichen Kontext zu betrachten, bei der Interpretation aber alle anderen möglichen relevanten Kontexte ebenfalls zu berücksichtigen, ohne sofort wieder in hierarchische Denkmuster und Ethnozentrismen zu verfallen. Ausgangspunkt muss dabei aber immer die Überzeugung der “faktischen Pluralität

---

<sup>91</sup> Zur Forderung nach einem cultural turn innerhalb der Literaturwissenschaften siehe auch Jochen Dubiels Einleitung in seinem 2007 erschienenen Werk *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur* (8-15).

(koexistierender und/oder konkurrierender) Interpretationen” (ibid. 33) eines jeden Textes sein.

#### **4.1 Weltliteratur statt Nationalliteratur**

Der transkulturelle Charakter von Literatur und die damit verbundenen Grenzüberschreitungen eben dieser, sowie die veränderte Sichtweise auf Literatur selbst verlangt auch nach einem Umdenken in Bezug auf den territorialen Status von Literatur. Lange Zeit wurden die Entitäten Sprache und Nation gleichgesetzt und ging man von der monokulturalistischen Vorstellung aus, dass jeder Nationalstaat auf ausschließlich einer nationalen Tradition sowie der dazugehörigen nationalen Sprache und einem Nationalvolk beruht, wodurch die Nation als wichtigste Schöpferin und infolgedessen als Trägerin und Bewahrerin von Identität betrachtet wurde.<sup>92</sup> Gemäß den Ansichten Herders, dass jede Nation eine spezifische Sprache hervorbringe und gleichzeitig auch jede Sprache einer spezifischen Nation zuzuordnen ist, vertrat auch Alexander von Humboldt (1769-1859) die Auffassung, dass Sprache und Nation untrennbar miteinander verbunden seien und jede Sprache einen speziellen Zugang zur Welt eröffne. Auf derselben Basis wurde auch traditionelle literarische Bildung vermittelt, die zuallererst als nationale Bildung entstanden ist. Gekennzeichnet wurde diese durch Identifizierung mit der eigenen Nation, deren Hervortreten ihrerseits wiederum besonders in der eigenen Sprache, Geschichte, Tradition und Literatur ausgemacht wurde. Die eigene Nationalliteratur stand im Mittelpunkt, wobei dennoch betont wurde, dass manche Literaturen dieser näher standen und andere wiederum weiter entfernt waren. Dementsprechend wurde jede Literatur für sich als abgeschlossene Entität dargestellt und studiert, wobei wenig Wert auf die Untersuchung der vielschichtigen Bezüge zwischen den Literaturen gelegt wurde (Wintersteiner 2006b: 15).

Mittlerweile verabschiedet man sich innerhalb des Diskurses immer mehr von monokulturellen, monolingualen und separatistischen Auffassungen von Kultur und den damit verbundenen Bestrebungen, möglichst viele Unterschiede zwischen den diversen Sprachen, Nationen und Kulturen auszumachen, und richtet den Blick verstärkt auf die Gemeinsamkeiten und die potentiellen Kontaktzonen, innerhalb derer es zu Übertragungen, Wechselbeziehungen und Vermischungen kommen kann. Nicht mehr kulturellrelativistische Sichtweisen, die von der prinzipiellen Verschiedenheit aller Kulturen untereinander sowie spezifischen Besonderheiten

---

<sup>92</sup> Siehe Hutcheon 2002: 7.

ausgehen, sondern von einem kulturüberschreitenden Charakter gekennzeichnete Visionen stehen nun im Fokus. Eine “Verschränkung von Weltliteratur und Kanonbildung unterstellt kulturenübergreifende, universal gültige ästhetische Normen”, wie Bachmann-Medick (1996b: 264) konstatiert.

Was dies für die Literatur an sich, deren didaktische Vermittlung und die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihr betrifft, wird durch Peter Sloterdijk (1999) auf den Punkt gebracht: “Wenn die Nationalgeister verstummt sind, wird schließlich die transnationale und transkulturelle Einbettung jeder Literatur, ihre innere Mehrsprachigkeit, ihre durch Übersetzung [...] gewährleistete plurilinguale Perspektive, ihr Kosmopolitismus sichtbar werden. Jeder Grund Nationalliteratur zu lehren, fällt weg”. (14) Die Dichotomie von ‘eigen’ und ‘fremd’ verliert hier an Bedeutung, da die Fremdheit innerhalb des Eigenen akzeptiert und somit auch die konstante Wechselbeziehung zwischen den beiden Werten anerkannt wird. Auf dieser Basis kann das eigene Weltbild erweitert werden und auch ein differenzierteres Bild von Literatur schaffen.

Dies wäre ein erster Schritt in Richtung einer globalen Literatur – einer Weltliteratur – als Gegenstück zu apart gedachten Nationalliteraturen. Rosendahl Thomsen (2006) präsentiert einen Querschnitt durch die verschiedenen temporären Dimensionen der Weltliteratur (245f.). So sei die Vergangenheit der Weltliteratur durch ihre starke Orientierung am vom Westen dominierten Kanon gekennzeichnet gewesen, wobei vor allem Werke zwischen der Renaissance und der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Fokus standen. Ihre gegenwärtige Lage zeichne sich durch einen offeneren Charakter aus, der eine verstärkte Zirkulation von literarischen Werken ermöglicht. Dennoch sei diese Zirkulation kein völlig offener Vorgang, an dem jeder je nach Belieben und völlig frei teilnehmen könne. Vielmehr bestimmten auch hier Faktoren wie Sprache, Abstammung, Genre, aktuelle Präferenzen bei Publikum und Kritikern, Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten, u.ä. über die Aufnahme von Werken in den Kreis von ‘Literatur’ und ihren möglichen Aufstieg in den Kanon. Für die Zukunft prognostiziert Rosendahl Thomsen eine Weltliteratur, die weniger “a set of works” darstellt als “the idea of a change in the way that literature will be taught and criticized”. (246) Wünschenswert ist also eine gänzlich veränderte Auffassung von Literatur an sich, die sich dem Einfluss der globalisierten Welt bewusst ist und in Folge zu einer größeren Diversität innerhalb des literaturen- und nationenübergreifenden Kanons führt (ibid.). Auch der Terminus ‘Weltliteratur’ kann dann anders definiert werden, nämlich den Worten Wintersteiners (2006b) folgend als “das internationale und transnationale Bezugssystem der Literaturen, das nicht nur die Natio-



nalliteraturen einschließt, sondern darüber hinaus all das, was mit dem Begriff *Nationalliteratur* nicht erfasst werden kann". (114; Kursivierung im Original).<sup>93</sup> Hierunter fallen nun auch (vgl. Wintersteiner 2006b: 119):

- das 'Andere' innerhalb der eigenen Kultur in Form von dialektaler und regionaler Literatur, Literatur von ethnischen und nationalen Minderheiten und Migranten, orale Traditionen, Produktionen aus dem literarischen Untergrund, u.ä.;
- das 'Andere', das zwischen den Kulturen angesiedelt ist, nämlich Migrationsliteratur einzig unter dem Aspekt der fremdkulturellen Begegnung und unabhängig vom biographischen Hintergrund der Autoren, jede Form von Exilliteratur sowie Literatur in nachbarschaftlichen Kontaktzonen;
- das 'Andere' innerhalb nichteuropäischer Kulturen, wie die aus dem westlichen (weißen) Kanon ausgeschlossenen und vielfach als 'postkoloniale Literaturen' bezeichneten Literaturen Afrikas, Asiens und Südamerikas, wobei hier besonders auf die negativen und gewaltsamen Grundlagen der europäischen Kultur, wie Eroberungen, Kolonialismus, Imperialismus, aber auch die gegenwärtige Form der Globalisierung, besonderes Hauptaugenmerk gelegt werden muss;
- Umgang mit der Vergangenheit als dem unwiderruflich 'Anderen'.

Ergänzt werden muss diese Liste um das Phänomen Mehrsprachigkeit in der Literatur etwa in kulturellen Randzonen (vgl. Esselborn 2007: 22)<sup>94</sup>. Angesiedelt würde solch eine 'moderne' Weltliteratur ebenfalls in keinem fixen, statischen Gebiet, sondern in einer Art 'dritten Raum', wie er von Bhabha beschrieben wird, in einem transkulturellen Zwischenraum, "angelehnt an die 'heimatlose' Zwischenexistenz postkolonialer Subjekte" (Bachmann-Medick 1996b: 279), denn Weltliteratur "is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to larger bodies of

---

<sup>93</sup> Auch Bhabha (2004) betont die Wichtigkeit der Weltliteratur für ein fundierteres Weltverständnis und einen besseren Umgang mit dem 'Anderen': "The study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of 'otherness'. Where, once, the transmission of national traditions was the major theme of a world literature, perhaps we can now suggest that transnational histories of migrants, the colonized, or political refugees – these border and frontier conditions – may be the terrains of world literature". (17)

<sup>94</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass es wünschenswert wäre *alle* Literaturen der Randzonen, die bisher vernachlässigt und ausgeschlossen wurden, nämlich diejenigen, die produziert wurden und werden von "any group that has felt oppressed by dominant powers on the level of nation but also of gender, sexual choice, class, race, ethnicity, language, or religion" (Hutcheon 2002: 7), in den Fokus der Öffentlichkeit zu bringen und ihnen einen Platz innerhalb des Kanons zu gewähren.

material, experienced by established classics and new discoveries alike”. (Damrosch 2006: 215)

Aus heutiger Sichtweise bedeutet Weltliteratur

mehr als das in der europäischen Geschichte lange verfolgte, utopische Konzept, Beispiele von Alterität in die kulturelle Selbstdefinition der eigenen Gesellschaft hereinzuholen. Gefordert ist vielmehr ein aus den einzelnen Gesellschaften und Nationen gleichsam ‘ausgelagerter’ Bereich des Oszillierens zwischen den Kulturen. Hier ist jenseits der Vorstellung von multikulturellen Synthesen, ja von ‘Symphonien’ von Kulturen, eher die Produktivität von atonalen Ensembles, von Grenzerfahrungen, Widersprüchen, Hindernissen und Konflikten zwischen den Kulturen aufzuspüren. (Bachmann-Medick 1996b: 273)

Hier setzt auch Wintersteiners Plädoyer für eine kosmopolitische und globale (literarische) Bildung an, das ebenfalls als Ansporn für die Literaturwissenschaft verstanden werden kann. Wintersteiners transkulturelle Literaturdidaktik geht von der Vernetzung, Verbindung und Fusionierung von Literaturen als Grundbedingungen ihrer Entstehung und ihrer Weiterentwicklung aus und interessiert sich daher vor allem für die Überlappungen, Randzonen und das Dazwischen (Wintersteiner 2006b: 96), denn zentral steht “nicht die scharfe Abgrenzung, sondern die Betonung der Vielschichtigkeit, der Mehrfachbezüge und Ambivalenzen, die Beschäftigung mit den Grenzen, Rändern und Übergängen”. (ibid. 103) Durch diesen Zugang ergibt sich eine prinzipiell neue Sichtweise auf die eigene Literatur, da diese nun nicht mehr als homogene Nationalliteratur angesehen werden kann, sondern sich durch das Einbeziehen der vielen zuerst außer Acht gelassenen Formen von Literaturen als extrem vielfältiges Feld präsentiert – als ‘Poetik der Verschiedenheit’, wie Wintersteiner in seinem Buchtitel (2006a) schon so treffend andeutet. Vor allem Literaturen, die sich im ‘Dazwischen’ bewegen, wie Migrationsliteratur, Exilliteratur und Literatur in sprachlichen Kontaktzonen in Grenzgebieten sowie Literaturen, die sich zwar am selben Staatsgebiet befinden, allerdings in anderen Sprachen als der Nationalsprache verfasst werden, wie Literatur von ethnischen Minoritäten, stehen hierbei im Fokus. Das Ziel einer transkulturellen Literaturdidaktik ist “nicht so sehr nach einer anderen Literatur [zu] suchen oder einen neuen Kanon aufzustellen [...], als vielmehr die bestehende (d.h. die gelesene, quasi-kanonische) Literatur des deutschen [als auch jeden anderen, SM] Sprachraums auf ihre Gemengelage hin [zu] analysieren, sie als Gemisch [zu] dekonstruieren, die Grenzen sprengende Kraft der literarischen Produktion heraus[zu]arbeiten”. (Wintersteiner 2006b: 111) Es geht also nicht um ein Verwerfen oder Aufheben des Kanons, sondern um eine Revidierung und Erweiterung dieses Kanons um bisher

unberücksichtigt gelassene Literaturformen, wobei vor allem Literatur der Migration und literarische Manifestationen ethnischer Minoritäten gemeint sind. Diese Literatur solle nicht vom Territorial-, sondern vom Sprachprinzip her betrachtet werden und somit unabhängig davon, in welcher Sprache sie geschrieben wurde, in den Kanon aufgenommen werden (ibid. 113).

Voraussetzung für diese Revidierung des bestehenden Kanons und einen im Zeichen einer Weltliteratur stehenden Umgang mit Literatur ist zunächst die Abkehr von statischen Entgegensetzungen und der hierauf basierenden Hierarchisierung von Kulturen und Literaturen, da derartige Auffassungen immer von ungleichen Machtbeziehungen gekennzeichnet werden. Der westliche Kanon galt lange Zeit als legislative Instanz, die ihre ästhetischen Normen universalisierte, wodurch weit ins literarische Feld eingegriffen wurde. Die westliche Autorität konnte aufgrund ihrer Vormachtstellung bestimmen, welche fremdsprachigen Werke gedruckt, übersetzt und verlegt wurden und welche am Rande der literarischen Peripherie angesiedelten Texte infolgedessen in den Kreis der Weltliteratur aufsteigen durften, denn schließlich war für die "bisherige, kanonorientierte Weltliteraturdiskussion [...] nicht die Differenz, sondern die Identität von (National-)Kulturen maßgeblich, und zwar aufgefächert in ein Spektrum von Einzelkulturen". (Bachmann-Medick 1996b: 265f.) Eine derartige Sichtweise bestärkte das Bild von Weltliteratur als "Dritte-Welt-Literatur" (vgl. ibid. 265-272) und somit wieder als eine dem Westen unterlegene Literatur der Peripherie. Ein Perspektivenwechsel ist dringend vonnöten: Nicht von der (westlichen) Welt aus muss auf Afrika, Asien, Lateinamerika, usw. und deren jeweiliger Literatur geschaut werden, sondern vielmehr von diesen ungehörten Stimmen aus auf die westlichen Länder und ihre Literaturen (vgl. ibid. 268).

Ein von Grund auf revidiertes Bild von Weltliteratur zieht auch eine veränderte Literaturgeschichtsschreibung nach sich. Hutcheon (2002) definiert eine Anzahl von Kriterien, die diese aufweisen müsste, um dem gegenwärtigen Status unserer globalisierten Welt und der vielfältigen Einflüsse, die diese auf alle Bereiche unseres Lebens (die Literatur eingeschlossen) ausübt, gerecht werden zu können. Als erstes müsste der Fokus von einer nationalen, deskriptiven zu einer transnationalen, komparativen Behandlung von Literatur verschoben werden, damit auch wirklich alle Literaturen der Welt aufgenommen werden können. Zweitens müsste die Literaturgeschichtsschreibung flexibel und offen für neue Impulse sein sowie "a complex and finely nuanced sense of the impact of multinational and transnational capital, negotiating between the manifest contradictions of its centralizing, homogenizing effect on culture and the many examples of new and different, often syncretic and hybrid, cultural forms that capitalism's absorptive powers have made possible" (ibid. 26) berücksichtigen. Auch Verschiebungen und Standortwechsel aufgrund der demographischen und ökonomi-

schen Umstände stellen ein wichtiges Kriterium dar. Dabei darf eine neue, alternative Literaturgeschichte keine starren, festgelegten Standpunkte einnehmen, sondern muss – ebenso wie ihr Untersuchungsgegenstand – “supple and expansive in its ability to configure such hybridity and ‘in-betweenness’” (ibid. 27) sein.

#### **4.2 Transkulturelle Literaturwissenschaft?<sup>95</sup>**

Neben einer grundlegend veränderten Literaturdidaktik muss auch die Literaturwissenschaft einen Weg finden, um bestmöglich mit der neuen Konzeption von Literatur und deren Verhältnis zur Kultur umzugehen. Mecklenburg (2003) formuliert zwei Grundannahmen zum Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Kultur, nämlich erstens, dass Kulturunterschiede hinsichtlich der Erforschung und Vermittlung von Literatur relevant sein können und zweitens, dass Literatur und Literaturrezeption über diese relativen Kulturunterschiede hinausgehen können (433). Als dritter Punkt kann noch das Einflusspotential von Literatur auf Kultur und umgekehrt poniert werden, wobei wiederum etwaige Kulturunterschiede völlig außer Acht gelassen werden.

Görling (1997) schlägt für eine Literaturwissenschaft in dieser Form die Bezeichnung ‘interkulturelle Literaturwissenschaft’ vor, die “ein Verständnis der Literaturwissenschaft als Teilgebiet einer Kulturwissenschaft [impliziert], wobei sie ihre besonderen Fragestellungen weniger durch den kanonisierten Bestand ihres Gegenstandes gewinnt als durch die Besonderheit in der ästhetischen und textuellen Bewegung der Herstellung und des Austausches kultureller Güter”. (7) Ebenso gut könnte eine derartige neue Forschungsrichtung meines Erachtens ‘transkulturelle Literaturwissenschaft’ heißen, allerdings darf man stark vermuten, dass der Terminus ‘Interkulturalität’ weit bekannter und schon länger gebräuchlich ist als derjenige der ‘Transkulturalität’ und die breite Öffentlichkeit sich unter dieser Bezeichnung mehr vorstellen wird können.<sup>96</sup>

Viel wichtiger als eine passende Bezeichnung zu finden, ist vor allem die Tatsache festzuhalten, dass durch eine neue Sichtweise auf Literatur die seit langer Zeit bestehende Tren-

---

<sup>95</sup> Im folgenden Kapitel wird der Term ‘Transkulturalität’ und ‘transkulturell’ auch in Kontexten eingesetzt, in denen meist eher von ‘Interkulturalität’ bzw. ‘interkulturell’ gesprochen wird.

<sup>96</sup> Dies ändert nichts daran, dass ein erheblicher Unterschied zwischen dem Konzept einer interkulturellen Literaturwissenschaft und dem einer transkulturellen besteht. Als Synonyme dürfen die beiden Bezeichnungen deshalb keinesfalls aufgefasst werden, betont ‘Transkulturalität’ doch den fließenden, von Überlappungen gekennzeichneten Charakter jeder Kultur und jedes Kulturkontakts, während die ‘Interkulturalität’ noch von strikten kulturellen Grenzen ausgeht. – siehe ausführlicher Kapitel 2.

nung von Literatur- und Kulturwissenschaft vielleicht aufgehoben werden könnte, was der literaturwissenschaftlichen Forschung enorme Vorteile verschaffen würde. So meinen Andregg und Kunz (1999) bezüglich der Rolle der Kulturwissenschaften, dass diese “einen Beitrag zum gegenseitigen Verständnis verschiedener Kulturen und allgemeiner zum besseren Umgang mit dem Fremden leisten” und zwar auf dem “mühevoll[e] und reflexionsintensiv[e] Weg über das Verständnis des Eigenen”, wodurch es möglich ist, anstelle der Bewältigung des ‘Fremden’ “das Eigene zu erweitern, es begreiflicher und zugleich fragwürdiger zu machen”. (17) Untersucht werden (sollen) also nicht nur die diversen Kontaktzonen und Überlappungsräume zwischen den unterschiedlichen Kulturen sowie den hierin stattfindenden Bewegungen, was wiederum nur wieder zu einer Art Vergleich zwischen den Kulturen oder aber auf literaturwissenschaftlicher Basis zum Vergleich unterschiedlicher Literaturen führen würde. Vielmehr soll die Chance wahrgenommen werden, an einer “kritischen Topographie” zu arbeiten, “die neben den Orten als Resultat der Verteilung von Positionen im Raum auch den Raum zwischen den Orten, den Raum der unbekannten, fremden, minoritären Stimme des anderen berücksichtigt”. (Görling 1997: 27f.) In ebensolchem Ausmaß sollen aber auch die innerkulturellen Überlappungsräume, die in jeder Kultur zu finden sind, im Mittelpunkt des (Forschungs-)Interesses stehen. Besonders die Literatur kann “für ein Aushandeln solcher interkultureller Differenzen im Wahrnehmen, Denken und Handeln” (Bachmann-Medick 1996a: 11) von größter Wichtigkeit sein, da sie als ehemalige Stifterin und Trägerin von Einheits- und Identitätskonzepten das nötige Potential besitzt, um auch in die gegenteilige Richtung zu agieren und “kulturelle Hierarchien und deren Text-Kanonisierungen in Frage” (ibid. 16) zu stellen.

Laut Mecklenburg (2003) fallen folgende Bereiche unter den Forschungsgegenstand einer solchen Literaturwissenschaft<sup>97</sup>: “[I]nterkulturelle Aspekte wie Darstellung von Kulturbeggnungen und Kulturkonflikten in Texten, sei es als formale Aspekte wie Gattungsadaption, sprachliche Vielstimmigkeit, Intertextualität und Hybridität jeweils über Kulturgrenzen und –differenzen hinweg”, denn “das spezifische interkulturelle Potential von künstlerischer Literatur liegt darin, wie und mit welchen Effekten sie kulturelle Differenzen inszeniert”. (434) Nun darf man sich durch das Verb ‘inszenieren’ nicht auf eine falsche Fährte führen lassen; richtig ist natürlich, dass viele kulturelle Differenzen, von denen ausgegangen wird, faktisch gesehen gar nicht bestehen, also in gewissem Maße ‘inszeniert’ sind, aber es darf nicht der Eindruck entstehen, dass jegliche Beziehung zwischen Kulturen – sei es nun in Form von Wechselbe-

---

<sup>97</sup> Mecklenburg spricht von einer ‘interkulturellen Literaturwissenschaft’, in dieser Arbeit wollen wir uns aber auf den Terminus ‘transkulturell’ festlegen.

ziehungen, kulturellem Transfer oder einfachen Überschneidungen an gewissen Berührungspunkten – intendiert, also bewusst herbeigeführt, ist. Im Gegenteil: Kultur lebt vom unbewussten, unsichtbaren Kontakt mit anderen Kulturen und entwickelt sich nur auf dieser Basis weiter – genauso wie Literatur und jede andere Form von Kunst. Der Versuch, gewisse kulturelle Elemente bewusst, vielleicht sogar mit Nachdruck und Zwang in eine andere Kultur einzugliedern, dürfte sich als äußerst schwierig erweisen und nicht zum gewünschten Ergebnis – einer harmonischen, scheinbar nahtlosen Einfügung der ‘neuen’ Elemente in die angestammte Kultur – führen. Genau aus diesem Grund spricht sich Schwab (1999) für eine Erweiterung der innerhalb der postmodernen Anthropologie zentralen Paradigmen von ‘Kultur als Text’ und ‘Kultur als Übersetzung’ um ein Paradigma von ‘Kultur als Übertragung’ aus, das nicht nur die Aspekte von Lektüre und Übersetzung von Kulturen abdeckt, sondern auch die unbewussten Übertragungen, die zwischen Kulturen stattfinden. Solch eine kulturelle Übertragung muss zwei Voraussetzungen, sozusagen eine “doppelte Bewegung” (62) erfüllen: “[...] die Übersetzung und Übertragung, die die Grenzen zwischen der eigenen und der fremden Kultur überschreitet, und die Umsetzung der kulturellen Erfahrung in eine innere Erfahrung”. (ibid.) Diesem Schema folgend wären Kultur und Kulturkontakt nicht mehr trennbar von Subjektivität, denn das Subjekt markiere seine Grenzen nach außen ebenso wie nach innen.

Was ebenfalls sofort ins Auge fällt, ist die Tatsache, dass solch einem Ansatz folgend Werte wie ‘Eigenheit’ und ‘Fremdheit’ wiederum vollkommen überdacht, wenn nicht sogar verworfen werden müssen, da es nun nicht mehr darum geht “die Fremdheit *gegenüber* dem Eigenen, sondern *innerhalb* des Eigenen zu erklären”. (Wintersteiner 2006b: 51; Kursivierung im Original) Wiederum stellen wir fest, dass jegliche Vorstellung ethnischer, kultureller und sprachlicher Reinheit und Homogenität, wie sie von Herder gepriesen wurde, rein praktisch schon untragbar geworden ist und auf einen nationalistischen Blickwinkel bestmöglich verzichtet werden sollte.

## 5 Transkulturalität bei Kader Abdolah

Jede Kultur eines Landes, beharren wir darauf, ist ein Baum mit vielfältigen Wurzeln, und jeder Schriftsteller, der seine literarische Arbeit ernst nimmt, geht von einer unumstößlichen Tatsache aus: der Existenz dieses Baumes, dessen Leben er zu verlängern und, mehr noch, zu bereichern trachtet. Je höher, belaubter und verzweigter er ist, um so größer werden seine Möglichkeiten des Spiels und des Abenteuers, um so weiter wird das Feld, das er auf seinen Erkundungszügen durchstreift.

Die Erzähler oder Dichter, die danach streben, Spuren zu hinterlassen, ihrem Baum einen Zweig oder eine Astgabel hinzuzufügen, werden keinem spezifischem Einfluß unterworfen sein, weil ihre literarische Unersättlichkeit es ihnen verbietet, sich auf einen bestimmten Autor, ein einziges Vorbild allein zu konzentrieren: wie Cervantes und Borges werden sie alles daransetzen, sich die Gesamtheit des kulturellen Erbes ihrer Zeit anzuverwandeln. [...]

Der Schriftsteller, der sich seiner privilegierten Beziehungen zu diesem Baum bewußt ist, wird in einen Dialog mit seinen verschiedensten Bestandteilen treten, von den jüngsten und zartesten Sprößlingen bis zu den Nebenwurzeln, wo zuweilen Ableger und wilde Triebe sprießen. In dem Maße, wie er in die tiefen Schichten des Nährbodens vordringt, in dem jener Baum wächst, und seine verborgenen Verflechtungen mit den übrigen Bäumen, Sträuchern und Pflanzen des Waldes der Literatur offenlegt, nimmt er die freie und offene Geisteshaltung unserer alten und eigentlichen Moderne an: sein Werk wird auf diese Weise zu Kritik und Kreation, zu Literatur und Diskurs über Literatur. (Goytisolo 1995: 14f.)

### 5.1 Allgemeine Interferenz – Kategorisierungsversuche

Jedes literarische System steht laut Even-Zohar in Interferenz zu anderen literarischen Entitäten und wurzelt in einer größeren, bereits etablierten Ausgangsliteratur. Kader Abdolahs Literatur setzt sich vornehmlich aus zwei Elementen zusammen: aus der persischen und der niederländischen Literatur, wenngleich er auch Elemente aus anderen literarischen Systemen – man denke an seine vielen Verweise auf den Koran und die arabische orale Erzähltradition, oder auch an seine Rückgriffe auf klassische und zeitgenössische englische, französische und südafrikanische Autoren und Dichter – bewusst oder unbewusst in seine Werke einfließen lässt. Das literarische Produkt, das durch dieses Wechselspiel aus verschiedensten Einflüssen entsteht, kann als transkulturell bezeichnet werden. Wollte man Abdolahs Literatur einem Genre bzw. einer Strömung zuordnen, so wären vor allem zwei Möglichkeiten einer Kategorisierung<sup>98</sup> hervorzuheben: Einerseits die kleine Nische der Minderheitenliteratur, die in beina-

---

<sup>98</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass keineswegs versucht wird, Kader Abdolah einem bestimmten Genre oder einer bestimmten Strömung zuzuordnen und seine Literatur somit auf eine Kategorie festzumachen. Vielmehr sollen die für die Zwecke dieser Arbeit relevanten Charakteristika seines Werkes in Hinblick auf Even-Zohars Regeln der Interferenz diskutiert werden.

he jeder Literatur anzufinden und den Autoren vorbehalten ist, die einen anderen kulturellen, ethnischen oder sprachlichen Hintergrund als die Mehrheit dieser Gesellschaft haben, sowie andererseits das scheinbar schier unendlich viele Werke umfassende Feld der postmodernen Literatur. Als Vertreter der Minderheitenliteratur bedient sich Abdollah seiner persischen Tradition, folgt jedoch den Regeln des niederländischen literarischen Systems, allen voran durch seinen Gebrauch des Niederländischen als literarische Sprache. Er schafft damit genau jene Art von Literatur, die den Thesen von Deleuze & Guattari folgend als ‘kleine Literatur’ bezeichnet wird.

In ihrem 1975 erschienenen Werk *Kafka. Pour une littérature mineure* (auf deutsch erschienen unter dem Titel: *Kafka. Für eine kleine Literatur*) greifen der französische Philosoph Gilles Deleuze und der ebenfalls aus Frankreich stammende Psychoanalytiker Félix Guattari Franz Kafkas unvollendeten Aufsatz über von ihm als ‘kleine Literaturen’ bezeichneten literarischen Manifestationen auf. Anhand dieses Fragmentes rekonstruieren sie Kafkas Vorstellung vom Wesen einer solchen Literatur und wenden die gewonnenen Erkenntnisse auch auf das Werk des Autors selbst an. Laut Deleuze & Guattari (1976) ist eine “kleine oder mindere Literatur [...] nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient”. (24) Diese Art von Literatur kann nur an sprachlichen, ethnischen und religiösen Peripherien eines Zentrums entstehen, was deren erstes Merkmal, den hohen sprachlichen Deterritorialisierungskoeffizienten, erklärt. Dieser ergibt sich aus dem Umstand, dass eine Sprache außerhalb ihres eigentlichen Sprachraumes benutzt und somit zur Minderheitensprache wird. Im Falle des Prager Juden Kafka handelte es sich um die deutsche Sprache, da zum tschechischen Territorium sowie zur tschechischen Kultur und Sprache eine “unüberwindliche Distanz” (ibid.) bestand. Jedoch war das Verhältnis der Prager Juden zum Deutschen auch kein unkompliziertes, gehörte die deutschsprachige Bevölkerung in Prag doch selbst einer deterritorialisierten Minderheit an. Das Deutsch, das zur damaligen Zeit in Prag zu hören war, war also keineswegs dasselbe Deutsch, wie es in Deutschland gesprochen wurde, sondern ein von den äußeren Umständen und ihren Sprechern geprägtes Deutsch. Diese Basis zur Entstehung einer ‘kleinen Literatur’ erklärt die ihr inhärente ausgeprägte politische Komponente, um zum zweiten Merkmal zu kommen. In ‘großen Literaturen’ gäbe es genügend Raum für Privates und Individuelles, um sich mit anderen Komponenten des Lebens zusammen zu schließen, sodass für diese Angelegenheiten eine Auseinandersetzung mit und eine Anknüpfung an die Gesellschaft nicht unbedingt nötig sei. Anders jedoch bei den ‘kleinen Literaturen’, die aufgrund der Minderheitenposition, die sich auch in einem beschränkten Bewegungsfeld äußert, “jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Poli-



tik verknüpft”. (ibid. 25) Das dritte Merkmal der ‘kleinen Literatur’ ist deren kollektiver Wert. Dieser entspringe laut Deleuze & Guattari dem “Mangel [...] an großen Talenten”, die imstande wären, individuelle Äußerungen zu tätigen. Im Falle der ‘kleinen Literatur’ bekäme jedoch jede literarische Äußerung unmittelbar kollektiven Wert, denn “[w]as der einzelne Schriftsteller schreibt, konstituiert bereits ein gemeinsames Handeln, und was er sagt oder tut, ist bereits politisch, auch wenn die anderen ihm nicht zustimmen”. (ibid. 26)

Reichern wir den in Zusammenhang mit Interferenz grundlegenden Begriff der ‘abhängigen Literaturen’, wie Even-Zohar es formuliert, mit den Theorien Deleuzes & Guattaris zur ‘kleinen Literatur’ an, so können wir dieses Modell auch auf Werke von Migranten anwenden, die sich zwar der Landessprache bedienen, aber ihre ursprüngliche Kultur, Sprache und Tradition dennoch in ihre Literatur einfließen lassen. Kader Abdolah kann als Exponent einer solchen kleinen Literatur genannt werden, denn er bedient sich als Minderheit erstens einer größeren Sprache, lässt seine Werke zweitens immer vor einem (gesellschafts-)politischen Hintergrund spielen und gibt drittens einem Volk auf der Flucht eine Stimme.

Betrachten wir nun die zweite Kategorisierungsmöglichkeit von Abdolahs Werken, den Postmodernismus. Dieser Begriff wurde in den Vereinigten Staaten bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts introduziert, fand seinen Eingang in die westeuropäische literarische Landschaft aber erst in den 1980er Jahren. Die Periode zwischen 1980 und der Mitte der 1990er Jahre wurde durch politisch und gesellschaftlich tiefgreifende Veränderungen wie den Fall der Berliner Mauer, den Golfkrieg, in den der Irak, der Iran und die USA involviert waren, den Krieg im Kosovo, die Ausbreitung der Europäischen Union sowie zunehmende Globalisierung, die einen bisher nicht gekannten Zustrom an Flüchtlingen in nahezu alle europäischen Staaten sowie die USA auslöste, gekennzeichnet. Auf kulturellem Niveau zeichneten sich vor allem die rapide Entwicklung von Massenkultur und Konsumdrang, das Streben nach künstlerischer Autonomie sowie Versuche, die starren Grenzen zwischen ‘hoher’ und ‘niederer’ Kunst bzw. zwischen ‘Kunst’ und ‘Nicht-Kunst’ aufzuheben (Van Boven & Kemperink 2006: 279-284). Literarisch betrachtet treten in dieser Zeit auch eine Vielzahl an kolonialen und post-kolonialen Autoren sowie Migrantenautoren auf, erlebt der historische Roman einen Aufschwung und wächst der Stellenwert von Kolumnen aller Art. Der Postmodernismus kann weder als literarische Strömung aufgefasst noch auf Basis einer Anzahl von Kennzeichen definiert werden. Der postmoderne Roman besteht der gängigen Meinung innerhalb der Literaturwissenschaften folgend auch nicht, sehr wohl aber Romane, die das eine oder andere post-

moderne Charakteristikum aufweisen (siehe Vervaeck 2007: 7<sup>99</sup>). Einige Kennzeichen des Postmodernismus sollen im Folgenden diskutiert werden.

Das grundlegendste Merkmal postmoderner Literatur ist der fundamentale Zweifel an der als feststehend und gegeben angesehenen Wirklichkeit. Die Welt wird als fiktives Konstrukt aufgefasst, in dem das Individuum und dessen Identität ebenfalls als fiktiv und fragmentiert betrachtet wird, sich zurecht finden muss. Sowohl das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität als auch das zwischen Individuum und Welt sowie zwischen Sprache und Realität steht zentral. 'Postmoderne' Literatur stellt oft Fragen wie: Auf welche Weise kann die Fiktionalität der sogenannten Realität abgebildet werden? Sind die vorliegenden sprachlichen Mittel überhaupt imstande, die Realität vollkommen zu fassen? Wenn Individuum und Welt sich gegenseitig bedingen, wie kann dann die Verbindung zwischen Mensch und Welt, zwischen Körper und Sprache gelegt werden? (vgl. Van Boven & Kemperink 2006: 285ff.) Um die sprachlichen Fragen zu lösen, greift der postmoderne Autor vielfach auf Metaphern und Symbole zurück und versucht auch abstrakten Dingen oder Objekten, die oftmals form- und stimmlos bleiben, Gestalt und Stimme zu verleihen. Ebenso wird auch Zeit als Fiktion und in Folge Chronologie als fiktive Organisation gesehen. Vergangene Ereignisse können nicht mehr rekonstruiert werden, da diese als fiktiv und somit abwesend aufgefasst werden (ibid. 287f.). Organisationssysteme der Wirklichkeit wie Politik, Philosophie, Kunst und Religion können hier keinen strukturverleihenden, kategorisierenden und meinungsbildenden Zweck mehr erfüllen, was zu einer fundamentalen Skepsis und einem ausgeprägten Relativismus innerhalb der Gesellschaft führt. Die postmoderne Welt wird nicht länger als organisiert und strukturiert betrachtet, sondern als konstruiert und fragmentarisch. Traditionelle Logik, das Prinzip von Ursache und Wirkung sowie die chronologische Abfolge verschiedener Ereignisse verlieren an Bedeutung. Dies führt oftmals dazu, dass postmoderne Literatur, vor allem in Romanform, sich vielfach selbst erzählt und nicht erzählt wird, da der traditionelle Erzähler in der Erzählung nahezu 'untergeht'. Die Erzählinstanz ist manifest anwesend, gibt Kommentar zum Geschehen und spricht den Leser direkt an. Traditionelle Erzählweisen werden ironisiert und auf diese Weise dekonstruiert. Postmoderne Literatur wirkt auch grenzüberschreitend: So werden verschiedene Genres und Kunstarten willkürlich miteinander vermischt und marginalisierte Kunstformen mit kanonisierten zusammengefügt. Als Folge ergeben sich ein beachtlicher Gebrauch an intertextuellen Verweisen sowie die Übernahme verschiedener Textsorten (ibid. 293).

---

<sup>99</sup> Vervaeck (2007) betont überdies, dass der Postmodernismus nicht zeitlich festgeschrieben werden könne, da postmoderne Züge sowohl in zeitgenössischen als auch in alten Texten gefunden werden können (8).

Folgt man den eben genannten Charakteristika postmoderner Literatur, so kann Kader Abdolah ohne Zweifel in diese Kategorie aufgenommen werden. Seine Protagonisten sind vielfach zerrissene Persönlichkeiten, die sich im Laufe des Erzählgeschehens angesichts der veränderten externen und internen Realität immer wieder neu orientieren und sich anhand unterschiedlicher Identitätsmuster weiterentwickeln. Die sie umgebende Realität wird ebenso wenig als feststehend und absolut dargestellt wie die Faktoren Zeit und Raum. Die Kombination intertextueller Verweise und stilistischer Mittel aus der persischen Tradition mit Elementen der niederländischen Tradition erlaubt es ihm, seine eigene Realität zu konstruieren, in der die Grenzen flexibel und durchlässig werden. Van Uffelen (2004b) zufolge spielt Abdolah seinen exotischen Joker nicht aus (695), sondern probiere vielmehr wie viele andere Autoren des 21. Jahrhunderts, die Variationen der Verhältnisse zwischen den Kulturen sichtbar zu machen. Nicht das Konstruieren von Unterschieden stehe im Mittelpunkt, sondern das Aufzeigen von Beziehungen zwischen diesen scheinbaren Unterschieden (ibid. 696). Auch der einzigartige Sprachgebrauch Abdolahs fügt sich problemlos in die Poetik seiner literarischen Zeitgenossen ein. Sprache wird als Mittel eingesetzt, um den Leser von dem zu entfremden, was ihm am vertrautesten ist, nämlich die eigene Sprache, Kultur, Tradition und Ideologie. Das 'Fremde' wird dabei zum unumstößlichen Teil des 'Eigenen', wodurch dieses relativ, diskutierbar und durchlässig wird (vgl. Abschnitt 5.3.1.2). Ebenso instabil wird das Ich, denn in Literatur des 21. Jahrhunderts wird der Abstand zwischen dem Ich, dem Autor und dem Leser immer relativ, sodass das Ich wie in einem "Hologramm" (ibid. 697) erscheine: zwar sichtbar, in Wahrheit aber doch nicht anwesend. Erfahrungen und Erlebnisse folgen dementsprechend auch keinen chronologischen und kausalen Regeln, sondern können frei miteinander verbunden, assoziiert und kombiniert werden. Diese Vorgehensweise ermöglicht es, einen Raum zu schaffen, in dem Erfahrung stattfinden kann (ibid.).

Als zweites grundlegendes Charakteristikum der Interferenz formuliert Even-Zohar die These, dass Interferenz meist einseitig wirkt. Das literarische System, das ein anderes prägt und diesem bei der (Weiter-)Entwicklung hilft, nimmt dieses oft kaum wahr, das bedeutet, die Ausgangsliteratur ist sich ihres Einflusses auf die Zielliteratur nicht bewusst oder ignoriert diesen Umstand. Dies bedeutet konkret, dass Interferenz meist im Sinne einer Einbahnstraße, also nur in eine Richtung, verläuft. Diese Feststellung mag grundsätzlich vielleicht richtig sein, im Falle von Kader Abdolah lässt sie sich aber entkräften. Der Autor stellt den Zusammenhang zwischen dem Persischen und dem Niederländischen bewusst her und benutzt diesen für seine Zwecke. Seine Literatur ist auf Niederländisch verfasst und es fließen persische Phrasen, Lie-

der, Gedichte, Sprichworte und Erzählungen direkt in diese ein. Dadurch wird die niederländische Literatur um eine persische Komponente, die sowohl sprachliche, kulturelle als auch literarische (und hier sind inhaltliche, formale und stilistische Merkmale gleichermaßen gemeint) Elemente beinhaltet, erweitert. Durch diesen Transfer ändert sich aber auch die persische Literatur. Diese findet nun Widerklang in der niederländischen Sprache und Kultur, ist also in einen neuen Kontext übersetzt, wodurch sich auch ihre Leserschaft ändert und sie durch neue Rezeptions- und Interpretationsformen erweitert wird. Folglich werden Teile der persischen Kultur in die niederländische übersetzt wie auch in umgekehrter Richtung Teile der niederländischen Kultur in die persische eingeschrieben werden – es liegt also keine Interferenz in Form einer ‘Einbahnstraße’ vor, sondern vielmehr eine wechselseitige Beeinflussung, wenn diese auch stärker vom Persischen ins Niederländische geht.

Die dritte allgemeine Regel die Interferenz betreffend, nämlich dass literarische Interferenz nicht zwangsläufig mit anderen Formen der Interferenz einhergehen muss, wird in dieser Arbeit nicht separat behandelt. Viel zu sehr bewegte man sich sonst auf historischem, politischem, ökonomischem und soziokulturellem Terrain, was an dieser Stelle zugunsten einer Fokussierung auf die Literatur vernachlässigt werden soll. Das bedeutet nicht, dass der außerliterarische Kontext außer Betracht gelassen wird, denn die Autorbiographie und der soziohistorische Kontext des Lesers sind gerade bei einem Autor wie Kader Abdolah von größter Relevanz. Dennoch sollen diese außerliterarischen Faktoren nicht unabhängig von den literarischen Interferenzmomenten untersucht werden, da die “innerliterarischen Faktoren wie Themen und Motive, Raum-Zeit-Perspektiven und Personen, Konstellationen oder Kompositionsarten und Stilformen”, wie sie von Nasrin Amirsedghi und Thomas Bleicher (1997: 188) als kennzeichnend für Migrantenliteratur formuliert wurden, in der vorliegenden Studie größere Gewichtung erfahren. Alle auf historischem, politischem, ökonomischem und soziokulturellem Niveau stattfindenden und in vergangenen Zeiten aufgetretenen Verbindungen zwischen den Niederlanden und dem Iran aufzuzeigen, würde überdies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Festgehalten werden kann aber sicherlich, dass sich zwischen den Niederlanden und dem Iran über die Jahrhunderte hinweg zweifellos vielschichtige Formen der Interferenz auf den unterschiedlichsten Gebieten des Zusammenlebens manifestiert haben, die jedoch nicht unbedingt als Basis für literarische Interferenzvorgänge dienen.

## 5.2 Bedingungen für die Entstehung von Interferenz – Flucht, Exil, Sprachlosigkeit

Interferenz tritt laut Even-Zohar nur unter günstigen Umständen auf, d.h. wenn zum einen kein Widerstand von einer der beiden betroffenen Seiten ausgeht und es zweitens gewissermaßen einen ‘Auslöser’ gibt. Im Falle Kader Abdolahs ist ein derartiger auslösender Moment aus seiner Biographie abzuleiten. Aus politischen Gründen musste der diplomierte Physiker aus seiner Heimat Iran flüchten und kam durch die Vermittlung der UNO mit einem speziellen Visum in die Niederlande. Hier angekommen, wurde Abdolah ein Platz in einem Asylantenheim in Apeldoorn zugewiesen und nach einiger Zeit ein Haus in Zwolle vermittelt. Nach der Familienzusammenführung, in deren Zuge auch seine Frau und seine Tochter in die Niederlande kamen, brach eine neue Periode in Abdolahs Leben an. Mittlerweile lebt der Autor mit seiner Familie in Delft – eine weitere Tochter wurde bereits in den Niederlanden geboren.

Um die niederländische Sprache zu lernen (siehe Mahmody 2010: 273), besuchte Abdolah keinen konventionellen Sprachkurs für Migranten, sondern vertraute auf seine eigene Methode, die niederländische Sprache – von Fagrimoloeck, der Hauptperson in der gleichnamigen Kurzgeschichte aus *De meisjes en de partizanen*, definiert als die Sprache, in der die Worte kaputt gekaut werden (Abdolah 1995: 105) – zu erlernen: “Ik woonde in een land vol gezonde, lange, blonde mannen die me aankeken. Wie was ik? De Nederlandse woorden bedreigden mijn hele bestaan. Met een talencursus kom je nergens, je leert er de liefde voor de taal niet mee. Daarom ben ik boeken gaan lezen”.<sup>100</sup> (Hoogervorst 2000: 53) Abdolah stütze sich also auf die niederländische Literatur und fragte in der Bibliothek von Apeldoorn nach dem besten niederländischen Autor.<sup>101</sup> Zu hören bekam er den auch außerhalb des niederländischen Sprachgebiets bekannten Namen von Harry Mulisch, war angesichts dessen sprachlichen Stils jedoch sehr schnell entmutigt und demotiviert. So machte er sich auf die Suche nach dem besten Autor von Kinderbüchern und landete bei Annie M.G. Schmidt und deren Erzählungen rund um die Abenteuer der Kinder ‘Jip en Janneke’, deutschsprachigen Lesern auch bekannt unter dem Namen ‘Heiner und Hanni’ (manchmal auch ‘Julia und Alexander’). Um in möglichst kurzer Zeit so viele Worte wie möglich lernen zu können, las Abdolah pausenlos, zog sein Wörterbuch zu Rate und befragte Bekannte und Nachbarn zu verschiedenen Wortbedeutungen (Van Exter 1994). Nachdem er sich eine gewisse Kenntnis der niederländischen Spra-

---

<sup>100</sup> “Ich wohnte in einem Land voll gesunder, großer, blonder Männer, die mich ansahen. Wer war ich? Die niederländischen Worte bedrohten meine ganze Existenz. Mit einem Sprachkurs erreicht man nichts, man lernt damit die Liebe für die Sprache nicht. Darum habe ich begonnen Bücher zu lesen.”

<sup>101</sup> Nachzulesen in dem kurzen Text ‘Ik’, den Abdolah in *Mirza* (48f.) und in *Een tuin in de zee* (67f.) aufgenommen hat; siehe auch De Craemer 2004: 31.

che angeeignet hatte, wollte er wieder literarisch aktiv werden und musste dabei ganz auf seinen Computer vertrauen: “Zo heb ik Nederlands leren schrijven. Van mijn computer. Zelf kende ik misschien honderd Nederlandse woorden, maar mijn computer kende er 300.000”.<sup>102</sup> (Mulder 2001: 44) Des Weiteren studierte Abdolah ein Jahr lang niederländische Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Utrecht. In einem Interview mit dem *Kulturspiegel* erklärt er, dass ihm nach seiner Ankunft in den Niederlanden ein fundamentales Anliegen war, die Sprache so schnell wie möglich zu erlernen, denn sonst “wäre ich wie ein Stein im Wasser untergegangen”. (Roshani 1999) Über die niederländische Sprache sagt er überdies wenig Schmeichelhaftes: “Das Niederländische ist rauh, man bekommt Halsschmerzen davon. Und ich habe gelernt, daß man aus Häßlichem Schönes schöpfen kann, sogar aus häßlichen Sprachen schönste Poesie” (ibid.) und “Maar wat klonken die woorden hard. Dat rochelend geluid in de keel. Net of je verkouden bent. Nederlands is de taal van een nat land. Een moerassig land dat weinig zon kent”.<sup>103</sup> (Dala 1999)

Die sprachlichen Schwierigkeiten waren nicht die einzigen, die der emigrierte Autor zu bekämpfen hatte. Plötzlich fand er sich in einer gänzlich neuen – und zwar in geographischer, kultureller, gesellschaftlicher, politischer, usw. Hinsicht gleichermaßen – Umgebung wieder. Auch seinen Status hatte Abdolah durch seine Flucht verloren. Im Iran noch als diplomierter Physiker angestellt, im politischen Widerstand aktiv involviert und für seine (wenn auch nur im kleinen Kreise rezipierten) literarischen Fähigkeiten angesehen und gelobt, wurde er plötzlich zum Flüchtling, zum Ausgeschlossenen aus der Gesellschaft, der nicht am sozialen und gesellschaftlichen Leben teilnehmen konnte, in Auffanglagern für Asylwerber leben und sich mit weit unter seiner Qualifikation liegenden Arbeiten – unter anderem arbeitete Abdolah im naturhistorischen Museum, in einer Konservenfabrik und letztendlich im Rijksarchief in Zwolle<sup>104</sup> – über Wasser halten musste: “Ik vergelijk een opvangcentrum met een stoel. Een stoel waarin je zit om na te denken, om terug te kijken. Het was de tijd van verschrikkelijke nachtmerries, van hoop en wanhoop, alles tegelijk”.<sup>105</sup> (Stam 1997) Diese von Entbehrungen, Enttäuschungen und Schwierigkeiten aller Art geprägte Anfangszeit in den Niederlanden hat Abdolah vor allem in seinen Kurzgeschichten (1993 und 1995 als Sammelbände veröffentlicht) und in seinem ersten, sehr autobiographisch gefärbten Roman *De reis van de lege fles-*

<sup>102</sup> “So habe ich gelernt Niederländisch zu schreiben. Von meinem Computer. Ich selbst kannte vielleicht hundert niederländische Worte, aber mein Computer kannte 300.000.”

<sup>103</sup> “Aber wie hart diese Worte klangen. Das röchelnde Geräusch im Hals. Als wenn man verkühlt wäre. Niederländisch ist die Sprache eines nassen Landes. Eines sumpfigen Landes, das wenig Sonne kennt.”

<sup>104</sup> Diese Erfahrungen verarbeitete Abdolah vor allem in seinen Geschichten in *De adelaars*.

<sup>105</sup> “Ich vergleiche ein Übergangsheim mit einem Stuhl. Ein Stuhl, in dem man sitzt, um nachzudenken, um zurückzublicken. Das war die Zeit schrecklicher Alpträume, von Hoffnung und Verzweiflung, alles gleichzeitig.”

sen (1997) verarbeitet. Gefühle der Angst, der Leere, der Desorientierung, der Einsamkeit, der Aussichtslosigkeit, der Heimatlosigkeit gepaart mit einem steigenden Verlust des Glaubens an die eigenen Fähigkeiten sowie der sinkenden Wertschätzung der eigenen Person und des schwindenden Selbstbewusstseins lies Abdolah zur Motivation hinter seinem Schreiben werden und erreichte somit einen therapeutischen Effekt, der mit dem Resultat eines Besuchs bei einem Psychiater zu vergleichen ist (siehe Van Vlerken 1995). Trotz der eindeutig aus dem Leben des Autors gegriffenen Geschichten, verwehrt sich dieser der Deutung seiner Literatur als reine Wiedergabe autobiographischer Fakten und persönlicher Erfahrungen und Erlebnisse. Über sein Debüt *De adelaars* sagt er darum, dass es nicht ausschließlich als seine Geschichte, sondern als die des persischen Volkes betrachtet werden soll:

Je kunt mijn verhalen misschien autobiografisch noemen, maar ik zie *De adelaars* eerder als het verhaal van alle mensen in mijn land die hetzelfde hebben meegemaakt. Het is het verhaal van alle vrouwen die de graven van hun kinderen niet durven bezoeken uit angst voor het regime. En het is ook mijn verhaal. (Mulder 2001: 45)<sup>106</sup>

Immer schon vom Wunsch geprägt, ein beachteter Schriftsteller zu werden, hatte Abdolah den Entschluss gefasst, sich einen Platz innerhalb der niederländischen Gemeinschaft und in Folge innerhalb der niederländischen Literatur zu schaffen (siehe Mahmody 2010: 275f.). Diesen Ambitionen wurde aber ein jähes Ende gesetzt, da er sich vor allem von der fremden Sprache regelrecht bedroht fühlte: “De Nederlandse woorden bedreigden me. Ik voelde: jij bent geen schrijver meer. Een timmerman kan timmeren. Maar jij bent nutteloos. Jij bent niemand”.<sup>107</sup> (Van Exter: 1994) Im in *Mirza* aufgenommenen Text ‘Een vreemd vaderland’ vergleicht Abdolah die niederländische Sprache mit einem Feind, einem Besatzer, “Duitsers in de Tweede Wereldoorlog. Ik ben beroofd door vreemde woorden. Ik wil mijn vaderland terug. Ik wil mijn ouderlijk huis terug hebben. Maar de bezetter heeft alles meegenomen naar Nederland. Er is haast niets van mijn ouderlijk huis overgebleven. Slechts een raam met gordijnen”.<sup>108</sup> (Abdolah 1998: 88f.) Dass er die niederländische Sprache einmal als literarische benutzen würde, war für Abdolah völlig unvorstellbar und so fand er sich mit dem Gedanken ab, “ein verlorener Autor” (ibid. 48) zu sein, dessen Träume in den Niederlanden nie-

<sup>106</sup> “Man kann meine Erzählungen vielleicht autobiographisch nennen, aber ich sehe *De adelaars* eher als die Geschichte aller Menschen in meinem Land, die dasselbe mitgemacht haben. Es ist die Geschichte aller Frauen, die es aus Angst vor dem Regime nicht wagen, die Gräber ihrer Kinder zu besuchen. Und es ist auch meine Geschichte.”

<sup>107</sup> “Die niederländischen Worte bedrohten mich. Ich fühlte: Du bist kein Autor mehr. Ein Zimmermann kann zimmern. Aber du bist nutzlos. Du bist niemand.”

<sup>108</sup> “Deutsche im Zweiten Weltkrieg. Ich bin durch fremde Worte beraubt. Ich will meine Heimat zurück. Ich will mein Elternhaus zurückhaben. Aber der Besatzer hat alles in die Niederlande mitgenommen. Von meinem Elternhaus ist beinahe nichts übriggeblieben. Nur ein Fenster mit Gardinen.”

mals Erfüllung finden sollten. Auch Abdolah schien das von Julia Kristeva als für Migranten charakteristisch definierte "Schweigen der Polyglotten" (1990: 24) vorbestimmt.

Der Auslöser für die in Abdolahs Werk manifeste Interferenz setzt sich also aus zwei Komponenten zusammen: aus der erzwungenen Flucht und Migration einerseits und dem Wunsch, Autor zu sein, andererseits. Das physische und das psychische Element sind hier in Form des persönlichen Wunsches, Literatur zu schaffen und der physischen, örtlichen Versetzung in eine neue kulturelle und sprachliche Umgebung eng miteinander verwoben. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entschied sich Abdolah dafür, seine Literatur auf Niederländisch zu Papier zu bringen. Dies resultiert nicht nur aus seinem Willen, sich in den Niederlanden ein gänzlich neues Leben aufbauen zu wollen, das in die Zukunft und nicht in die Vergangenheit gerichtet sein sollte, sondern hängt auch mit der persischen Sprache an sich zusammen. So erklärt der Autor in einem Interview mit Margriet van Rooij & Laurens Ham (2006), dass er gar nicht imstande war, seine Erzählungen auf Persisch zu schreiben, da seine Figuren es nicht wagten "in deze mooie, poëtische, krachtige taal"<sup>109</sup> (28) in Erscheinung zu treten. Zusätzlich war die persische Sprache eine emotional sehr geladene für ihn: "Het is ook de taal van vóór mijn immigratie, de taal van geweld en vlucht".<sup>110</sup> (ibid.) Diese Hinwendung zum Niederländischen war für Abdolah nicht ganz so problemlos, wie es sich hier vielleicht darstellt, denn der Gebrauch einer anderen Sprache als seine Muttersprache stellte für ihn zeitweise einen wahren 'Verrat' an dieser dar. Dadurch, dass er aber die persische Literatur, Kultur und Sprache in seine niederländischen Werke integrierte, stellte sich wieder ein Gleichgewicht her:

De Nederlandse taal heeft mijn leven in bezit genomen. Het stroomt als een rivier, het overstroomt eigenlijk al mijn moedertaal. *Mijn moedertaal is in gevaar*, de Nederlandse taal laat me niet meer los. Soms voel ik dat wel als *verraad* aan mijn moedertaal, aan de andere kant: je bekijkt het anders, van een afstand. Ik begin de dag met oude Perzische literatuur. Daarna lees ik Nederlandse poëzie. Het oude Perzische proza is geweldig, ik drink daarvan. Uiteindelijk ontstaat er iets nieuws. Nieuwe Nederlandse literatuur, maar ook een afdeling Perzische literatuur in ballingschap.<sup>111</sup> (Laning 1995; meine Kursivierung)

---

<sup>109</sup> "in dieser schönen, poetischen, kraftvollen Sprache"

<sup>110</sup> "Das ist auch die Sprache aus der Zeit vor meiner Immigration, die Sprache von Gewalt und Flucht."

<sup>111</sup> "Die niederländische Sprache hat mein Leben in Besitz genommen. Sie strömt wie ein Fluss, sie überströmt eigentlich bereits meine Muttersprache. *Meine Muttersprache ist in Gefahr*, die niederländische Sprache lässt mich nicht mehr los. Manchmal empfinde ich das schon als *Verrat* an meiner Muttersprache, andererseits: man betrachtet sie anders, mit Distanz. Ich beginne den Tag mit alter persischer Literatur. Danach lese ich niederländische Poesie. Die alte persische Prosa ist großartig, ich trinke davon. Schließlich entsteht etwas Neues. Neue niederländische Literatur, aber auch eine Abteilung persische Literatur im Exil."



Abdolah benutzt gewissermaßen einen niederländischen Rahmen und füllt diesen mit persischen Elementen. Die am meisten augenscheinlichen Teile, die dabei aus dem Niederländischen übernommen werden, sind die Sprache sowie das lateinische Schriftsystem, während aus dem Persischen vor allem stilistische (kurze und einfache Sätze, bildreiche Sprache, Märchenelemente) und formale (orale Erzähltradition, Fragmente aus dem Koran, traditionelle Sprichwörter und Phrasen) Elemente entlehnt werden. Der Wunsch nach Weiterentwicklung seiner Literatur – und hier beschäftigen wir uns bereits mit Even-Zohars siebenter Regel, die Bedingungen für die Entstehung von Interferenz betreffend – folgt dabei sowohl individuellen als auch kollektiven Motiven. Literatur spielt eine grundlegende und existentielle Rolle in Abdolahs Leben und er ist sich seiner Verantwortung als Autor bewusst, was durch sein Anliegen, die Lage des iranischen Volkes ebenso darzustellen wie das Schicksal aller Flüchtlinge in Worte zu fassen, unterstrichen wird. Des Weiteren ist ihm wichtig, seinen Platz innerhalb der niederländischen Literatur zu festigen und somit auch das Genre ‘Migrantenliteratur’ in den Fokus des Interesses zu rücken und eventuell sogar an dessen Aufstieg in den niederländischen Kanon mitzuarbeiten.

Mittlerweile scheint sich Abdolah in der niederländischen Gemeinschaft und Sprache allerdings äußerst wohl zu fühlen. Er selbst betrachtet die niederländische Sprache nicht mehr als Feindin, jedoch auch noch nicht als Freundin, denn “[e]lke avond als ik de deur van de studeerkamer dichtdoe is er weer die worsteling”.<sup>112</sup> (Van Exter 1994) Seinen Kampf mit der niederländischen Sprache vergleicht er mit der Bezwingung des Damavand, des nord-östlich von der Hauptstadt Teheran gelegenen höchsten Berges des Iran. Sobald man ein Mal den Gipfel erreicht hat, muss man dies unbedingt wiederholen, um das Glücksgefühl immer wieder zu erneuern. Denselben Prozess sieht er auch im Umgang mit der niederländischen Sprache, denn hier sei sein Ziel – gerade als Immigrant! – Spuren zu hinterlassen:

Het bestaan van een banneling betekent voor mij om met die Hollandse woorden iets vorm te geven. Met die vreemde woorden een monument te maken van verlangen. Ik wil iets achter laten als vreemdeling, als banneling, door het lot hier naar toe gevoerd. *Ik wil het voetspoor van de vreemdeling in de taal van de Nederlandse literatuur achterlaten.* Daar gaat het om.<sup>113</sup> (Van der Mark 1997; meine Kursivierung)

<sup>112</sup> “[j]eden Abend, wenn ich die Tür des Arbeitszimmers schließe, ist da wieder dieser Kampf.”

<sup>113</sup> “Die Existenz eines Flüchtlings bedeutet für mich, mit diesen niederländischen Worten etwas zu gestalten. Mit diesen fremden Worten ein Monument des Verlangens zu machen. Ich will als Fremder etwas hinterlassen, als Flüchtling, durch das Schicksal hierher geführt. *Ich will die Fußspur des Fremden in der Sprache der niederländischen Literatur hinterlassen.* Darum geht es.”

Dennoch möchte der Autor die niederländische Sprache niemals perfekt beherrschen, sodass er – anders als in seiner Muttersprache – immer gezwungen bleiben würde seine Worte ganz bewusst zu wählen: “Daardoor blaas ik een beetje magie, een beetje kracht in mijn woorden”.<sup>114</sup> (Riemersma 1997) Diese Einstellung ist vergleichbar mit Kristevas Einschätzung der Lage von Migranten, wenn auch ihre Konklusion ist, dass Migranten letztendlich in Anbetracht ihrer Sprachkenntnisse zum Schweigen verurteilt sind (1990: 24f.). Diese könnten die neue Sprache zwar lernen und sogar “vervollkommen, so wie man sich mit der Algebra oder auf der Violine ausdrückt. Ihr könnt durchaus virtuos werden mit dieser neuen Kunstform, die euch einen neuen Körper schafft, ebenso künstlich, sublimiert – manche sagen: sublim”. Von Seiten der Native Speaker zunächst mit Lob bedacht, sei man überzeugt davon, ein hohes sprachliches Niveau erreicht und in der neuen Sprache “Auferstehung [...], eine neue Haut, ein neues Geschlecht” (ibid. 24) gefunden zu haben. In einem bestimmten Moment rege sich jedoch Skepsis bei den Native Speakern und bekomme man stets das Gefühl, sich fehlerhaft auszudrücken und nicht verstanden zu werden, ehe man einsehe, dass man das Ideal, sich die Sprache vollkommen anzueignen, niemals erreichen werde können. Ab diesem Zeitpunkt setze bei vielen Migranten das Schweigen ein (24f.).

Betrachtet man die Einflüsse, die Abdolah als fundamental für seine schriftstellerische Tätigkeit nennt, so ergibt sich das Bild einer Kombination von persischen und niederländischen Elementen sowie von Klassik und Moderne. Der Autor fühlt sich durch klassische und mittelalterliche Literatur ebenso angesprochen wie durch (post-)moderne Werke. Zu nennen wären unter anderem die Namen der beiden größten mittelalterlichen Dichter des Iran, Hafez und Saadi, sowie des modernen persischen Dichters Ahmad Shamloo, und niederländische Autoren und Dichter wie Multatuli, Frederik van Eeden, Nescio, P.N. van Eyck, J.C. Bloem, Jan Jacob Slauerhoff und Rutger Kopland (vgl. Hoogervorst 2000: 56; Rooseboom 1997). “Ik lees veel oude Perzische literatuur en naast die stapel boeken ligt altijd mijn bijbel: Gerrit Komrij’s bloemlezing van de Nederlandse middeleeuwse poëzie. Als vast ochtendritueel lees ik elke dag daaruit één gedicht”<sup>115</sup> (Hoogervorst 2000: 56), sagt Abdolah und: “Ik houd van poëzie van deze eeuw. Slauerhoff bijvoorbeeld, en Bloem. En ik heb een voorliefde voor oudere prozaschrijvers, zoals Multatuli en mijn favoriete Nescio. En natuurlijk afzonderlijke

<sup>114</sup> “Dadurch hauche ich ein wenig Magie, ein wenig Kraft in meine Worte.”

<sup>115</sup> “Ich lese viel alte persische Literatur und neben diesem Stapel Bücher liegt immer meine Bibel: Gerrit Komrij’s Anthologie der niederländischen mittelalterlichen Poesie. Als festes Morgenritual lese ich jeden Tag ein Gedicht daraus.”

boeken, *Max Havelaar*, *De avonden*, *De donkere kamer van Damocles*“.<sup>116</sup> (Rooseboom 1997) Auch durch Exilautoren fühlt Abdolah sich beeinflusst, denn diese fände er spannend, ließen sie ihn doch durch ihre zutiefst subjektiven Sichtweisen auch seine eigene Existenz besser verstehen (Guillet 1997). Diese Kombination divergierender literarischer Quellen führt laut Abdolah zu einer vollkommen neuen niederländischen Literatur, in der nun auch bisher ungehörte Stimmen, nämlich die von Migrant\*innen, einen festen Platz erhielten, gleichzeitig aber entstehe auch eine Sektion persischer Literatur im Exil (Laning 1995). Überhaupt befände sich die europäische Literatur aufgrund der weitreichenden sozialen, ökonomischen und gesellschaftlichen Umwälzungen gerade in einem grundlegenden Wandel:

Wij leven in een nieuw tijdperk, met een grote immigratie naar Europa en naar Amerika. Het gezicht van Europa is veranderd door de immigratie. Kijk bijvoorbeeld naar Rotterdam: het Rotterdam van vijftien jaar geleden was nog blank, Rotterdam is donker geworden. Kijk naar Den Haag: Den Haag was vijftien jaar geleden nog van de blanke elite, nu is Den Haag van iedereen. Door de immigratie komt ook een groep schrijvers tevoorschijn. Eén van hen is Kader Abdolah. *De boeken van Kader Abdolah zijn eigenlijk een product van deze nieuwe immigratie*. De literatuur is ook veranderd. Tot vijftien jaar geleden was er bijna geen donker personage in de Nederlandse literatuur. Nu zijn er duizenden. Waarom? Door die veranderingen. *Het huis van de moskee* is een verslag van veranderingen. Als mensen die deze tijd niet meegemaakt hebben over dertig, veertig, vijftig jaar gaan kijken wat er hier aan de hand was, dan moeten ze boeken van Kader Abdolah lezen.<sup>117</sup> (Ham & Van Rooij 2006: 30f.; meine Kursivierung)

In seinen Kolumnen für *De Volkskrant* nimmt die Literatur einen zentralen Platz ein. Ungefähr ein Drittel der in den Sammlungen *Mirza* (1998), *Een tuin in de zee* (2001) und *Karavaan* (2003) aufgenommenen Beiträge behandeln Literatur und dann sowohl Abdolahs eigene Werke als auch niederländische, persische und internationale Literatur. In diesen Kolumnen werden niederländische Autoren wie Multatuli und Frederik van Eeden sowie niederländische Dichter wie P.N. van Eyck, J.C. Bloem, Jan Jacob Slauerhoff und Rutger Kopland mit den großen persischen Dichtern Hafez, Saadi, Omar Khayyam und Ahmad Shamloo kombiniert

<sup>116</sup> “Ich liebe Poesie dieses Jahrhunderts. Slauerhoff zum Beispiel und Bloem. Und ich habe eine Vorliebe für ältere Prosautoren, wie Multatuli und meinen Favorit Nescio. Und natürlich einzelne Bücher, *Max Havelaar*, *De avonden*, *De donkere kamer van Damocles*.”

<sup>117</sup> “Wir leben in einer neuen Ära, mit einer großen Immigration nach Europa und Amerika. Das Gesicht Europas ist durch die Immigration verändert. Schau zum Beispiel nach Rotterdam: das Rotterdam von vor fünfzehn Jahren war noch weiß, Rotterdam ist dunkel geworden. Schau nach Den Haag: Den Haag gehörte vor fünfzehn Jahren noch der weißen Elite, jetzt gehört Den Haag jedem. Durch die Immigration kommt auch eine Gruppe von Autoren zum Vorschein. Einer von ihnen ist Kader Abdolah. *Die Bücher von Kader Abdolah sind eigentlich das Produkt dieser neuen Immigration*. Auch die Literatur ist verändert. Bis vor fünfzehn Jahren gab es beinahe keine dunkle Figur in der niederländischen Literatur. Jetzt gibt es tausende. Warum? Durch diese Veränderungen. *Het huis van de moskee* ist ein Bericht dieser Veränderungen. Wenn Menschen, die diese Zeit nicht mitgemacht haben, in dreißig, vierzig, fünfzig Jahren schauen, was hier los war, dann müssen sie Bücher von Kader Abdolah lesen.”

und verglichen. Abdolah bedient sich also eines reichen Brunnens an literarischen Quellen (Mahmody 2008b), wobei vielfach die Frage gestellt wurde, wieso Abdolah genau diese Dichter und Autoren und dann ausgerechnet diese ausgewählten Verse und Fragmente aus Erzählungen, Gedichten und Romanen aufgenommen hat. Von Kritikern wurde und wird Abdolah vorgeworfen, Paradebeispiele der niederländischen Literatur anzuführen, was keine große Kenntnis dieser voraussetzte, sondern auch durch bloßes oberflächliches Wissen über den niederländischen Kanon zu bewerkstelligen sei (vgl. Serdijn 2000) und diese dann auch noch auf eine Art und Weise zu erklären, als hätte er es mit einem Publikum zu tun, für das die niederländische Literatur noch geheim wäre und – in Anspielung auf Abdolahs Roman *Spijkerschrift* – erst entziffert werden müsste (Neeffjes 2000). Diese Vorwürfe sind meiner Ansicht nach unreflektiert und scheinen vor allem dem Zweck zu dienen, dem Autor sein künstlerisches Können abzusprechen. Abdolah betont, dass man als Newcomer innerhalb der niederländischen Gesellschaft unbedingt Kontakt mit der hiesigen Literatur machen müsse, die einen großen Teil der Kultur dieses Landes bestimme, um überhaupt eine Chance als Autor haben zu können. Hierfür sei es unerlässlich, zunächst die Wurzeln zu entdecken. Diese ortet Abdolah in den niederländischen Klassikern vom Beginn des 20. Jahrhunderts und besonders in Werken aus der Zeit vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Dies seien die “essentiellen Zeiten”, über deren literarische Errungenschaften man Bescheid wissen müsse, denn “[a]ls je die niet kent, begrijp je de andere niet. Als je die niet kent, begrijp je Connie Palmen niet. Je moet weten waar Connie Palmen staat”.<sup>118</sup> (Ham & Van Rooij 2006: 32) Dennoch ist gerade Abdolah ein Autor, der sich nicht auf eine bestimmte Periode oder ein bestimmtes Genre konzentriert, sondern Literatur in all ihren Facetten liebt. Diese unterschiedlichen Einflüsse verarbeitet er in seinem Werk zu einer eigenen, transkulturellen Literatur, die keinerlei Grenzen zwischen Sprachen, Kulturen, Genres, Strömungen und Perioden zieht. Diese Kombination macht deutlich, dass er sowohl in der persischen als auch in der niederländischen Literatur zu Hause ist und in seinen Werken ganz bewusst Verbindungen zwischen diesen beiden herstellt. Sein Ziel ist es, die alte persische Literatur in die niederländische einfließen zu lassen, wie er selbst betont<sup>119</sup>, jedoch auf der anderen Seite auch die persische Literatur durch eine völlig neue Perspektive – nämlich durch die Augen der niederländischen Leser – zu präsentieren und beide Literaturen miteinander zu verbinden.

---

<sup>118</sup> “wenn man die nicht kennt, versteht man die anderen nicht. Wenn man die nicht kennt, versteht man Connie Palmen nicht. Man muss wissen, wo Connie Palmen steht.”

<sup>119</sup> Im Original: “[...] de rivier van de oude Perzische poëzie in de zee van de Nederlandse literatuur laten vloeien”. (Jong 2000) – “[...] den Fluss der alten persischen Poesie ins Meer der niederländischen Literatur fließen lassen.”

Abdolah nimmt im transkulturellen Geschehen seines literarischen Schaffens eine doppelte Position ein: Erstens befindet er sich in der Rolle des Lesers, des Rezipienten, der verschiedene literarische Einflüsse erlebt, zweitens ist er aber auch in der Rolle des Autors, des Produzenten wieder zu finden, der die gesammelten Eindrücke in einem folgenden Schritt in sein eigenes Werk integriert (siehe Mahmody 2008b). Die Verbindung, die er zwischen den beiden literarischen Systemen herstellt, ist in doppeltem Sinne transkulturell: Zum einen blickt er in seiner Rolle als zwar im Inland Lebender, aber als Migrant dennoch Außenstehender, auf die niederländische Literatur, auf der anderen Seite ist sein Blick auf die persische Literatur aber auch verändert, da er nur aus einem gewissen Abstand, nämlich aus dem Exil, auf diese zurückgreifen kann. Er bewegt sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der niederländischen literarischen Tradition, wodurch seine Literatur, um es mit den Worten von Henriëtte Louwerse (2007) auszudrücken, die das literarische Schaffen Hafid Bouazzas so definiert hat, sowohl lokal als auch extraterritorial; sowohl in der niederländischen literarischen Tradition verankert als auch weit außerhalb dieser liegend (59), betrachtet werden kann. Dass Abdolahs wichtigster literarischer Bezugspunkt die niederländische Literatur ist, dürfte kaum verwundern. Vom Schicksal in die Niederlande verschlagen, musste er sich hier ein neues Leben aufbauen und versuchen, sich als Autor weiter zu entwickeln. Wie bereits angedeutet, erschien es Abdolah unmöglich, seine Gedanken auf Persisch zu Papier zu bringen, da seine Muttersprache zu emotional geladen war und er in ihr viele persönliche oder in der persischen Tradition mit Tabus behaftete Dinge gar nicht äußern konnte, die im niederländischen Kontext ganz alltäglich und normal waren. Der Autor befindet sich in den Niederlanden, verfasst seine Texte auf Niederländisch und bedient sich der hiesigen Literatur, um auf dem niederländischen Literaturmarkt reüssieren zu können. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist die Wahl der Ausgangsliteratur aufgrund deren Prestige und Dominanz, wie von Even-Zohar als Bedingungen für das Entstehen von Interferenz angeführt, bei Abdolah augenscheinlich. Andererseits greift Abdolah jedoch auch ein Stück weit gezwungenermaßen auf die niederländische Literatur zurück. Unbestritten ist, dass er viele thematische und stilistische Gemeinsamkeiten zwischen der alten persischen Dichtung und der klassischen niederländischen Literatur spürt, wie er vielfach in seinen Erzählungen und Kolumnen erwähnt. Dennoch dürfte seine Wahl, die niederländische Literatur zu benutzen, größtenteils auf dem Prinzip Zufall zu beruhen. Ohne der niederländischen Literatur ihre Qualität und ihren Wert absprechen zu wollen, muss festgehalten werden, dass der Rückgriff auf die niederländische literarische Tradition vor dem Hintergrund von Abdolahs Leben im Exil in den Niederlanden nach dem Kausalitätsprinzip begründbar ist. Der Zufall bestimmte schließlich, dass er in die Nie-

derlande kam, und wäre er beispielsweise nach Deutschland oder England gekommen, hätte er vermutlich seine Werke auf Deutsch oder Englisch verfasst und auf die dortige Literatur zurückgegriffen. In einem Fernsehinterview nahm der Autor zu diesem Thema einmal Stellung und erklärte, wäre er nach Russland gekommen, wie er es eigentlich geplant hatte, wäre er jetzt eben ein russischer Autor. Das Schicksal bestimmte aber, dass es ihn in die Niederlande verschlagen und er dort Erfolge als Autor feiern sollte.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass Kader Abdolah selbstverständlich nicht erst mit seinem physischen Eintritt in die niederländische Gesellschaft mit der ‘westlichen’ Gesellschaft und Kultur konfrontiert wurde. Es gab immer schon Berührungspunkte mit westlichen kulturellen Manifestationen – man denke nur an die Bestrebungen des Schah, den Iran nach westlichem Vorbild auf jeder Ebene des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens zu modernisieren und industrialisieren, an Abdolahs Liebe für Autoren wie Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez und Alberto Moravia sowie an die vielen unbewussten Einflüsse, die sich durch die Fülle an Informationen aus westlichen Medien sowie an den vielen aus Europa und den USA kommenden Moden, Lebensstilen und Gebrauchsgegenständen ergaben. Abdolah selbst stammt aus einer sehr gläubigen und traditionellen Familie, während sich ihm außerhalb seines Elternhauses eine westlich gefärbte Welt präsentierte, die diverse Werte, Normen und Lebensstile an die persische Lebensweise adaptiert hatte, mit den zu Hause herrschenden persischen Auffassungen jedoch nicht mehr viel gemein hatte. Eine Verankerung in nur einer Kultur ist schier unmöglich (siehe Kapitel 2), da eine vollkommene Verwehrung der Aufnahme von Werten und Traditionen aus anderen Kulturen praktisch nicht zu bewerkstelligen ist.

### **5.3 Methoden und Vorgänge der Interferenz – Pendelbewegungen**

Von Even-Zohars zehn Regeln der Interferenz sind die letzten drei, die Methoden und Vorgänge der Interferenz betreffend, für die Zwecke dieser Arbeit am interessantesten, da diese praktisch und textgerichtet eingesetzt werden können, um die transkulturellen Vorgänge in Kader Abdolahs Werken abzubilden. Diese drei Regeln beschreiben kurz zusammengefasst die Vorgangsweisen von Prozessen der Interferenz: Erstens, dass die Kontaktaufnahme mit der Zielliteratur nur auf einen Teil dieser gerichtet ist, dass also nur bestimmte Elemente aus einem anderen System übernommen werden; zweitens, dass diese übernommenen Elemente innerhalb der Ausgangsliteratur andere Funktionen haben können als innerhalb der Ziellitera-

tur, da diese zum Beispiel andere Anforderungen stellt oder einen anderen, entweder eingeschränkten oder ausgebreiteten, Fokus besitzt, und drittens, dass diese Aneignungen von Elementen aus der Ausgangsliteratur auf vereinfachte und schematisierte Art und Weise vorgenommen werden, sodass diese den Anforderungen und Zielsetzungen entsprechend ideal in die Zielliteratur integriert werden können.

Diese drei Regeln können konkret auf Abdolahs Werk angewendet werden und als Werkzeuge dienen, um den transkulturellen Charakter seiner Literatur zu analysieren und zu veranschaulichen. Wie in den vorigen Abschnitten, in denen die allgemeinen Regeln der Interferenz sowie die Bedingungen für die Entstehung von Interferenz behandelt wurden, sollen die einzelnen Gesetze aber nicht separat betrachtet und diskutiert, sondern vielmehr in ihrer Ganzheit abgebildet werden. Dies geschieht aus zwei Überlegungen heraus: Erstens sind diese drei Regeln nur schwer voneinander zu trennen, überlappen sie sich doch teilweise in ihrem Wesen, und zweitens lässt sich die Transkulturalität in Kader Abdolahs Werken gerade dann am besten beschreiben, wenn so wenig Kategorisierungen und Abgrenzungen wie möglich vorgenommen werden.

Zum Zwecke der Analyse sollen zuerst Thematik und Poetik Abdolahs näher beleuchtet werden, da sich bereits in diesen beiden Komponenten das transkulturelle Wesen seines Œuvres deutlich erschließt. Überdies ist ein Einblick in die thematischen Schwerpunkte sowie die formellen und stilistischen Eigenheiten des Autors von großer Wichtigkeit für das weitere Verständnis der anschließenden Analyse ausgewählter Stücke Abdolahs.

### 5.3.1 Thematische Aspekte

#### 5.3.1.1 *Auf der Flucht*

Keinem Ort zugehörig, keiner Zeit, keiner Liebe. Der Ursprung ist verloren, die Verwurzelung unmöglich, eine Erinnerung, die sich immer tiefer gräbt, eine Gegenwart mit offenem Horizont. Der Raum des Fremden ist ein fahrender Zug, ein fliegendes Flugzeug, der jedes Anhalten ausschließende Transit selbst. Anhaltspunkte, keine. Seine Zeit? Die einer Auferstehung, die sich an den Tod und das Vorher erinnert, aber der der Glanz des Jenseits-Seins fehlt: nur der Eindruck eines Aufschubs, der Eindruck, entkommen zu sein. (Kristeva 1990: 17)

Ein Fremder hat immer  
seine Heimat im Arm  
wie eine Waise  
für die er vielleicht nichts  
als ein Grab sucht.  
(Aus 'Kommt einer von Ferne' von Nelly Sachs)

Eines der zentralen Themen in Kader Abdolahs Œuvre ist das der Flucht und des Lebens im Exil. Was bedeutet es, seine Heimat zu verlassen und in einem fremden Land eine neue Existenz aufbauen zu müssen? Welche kulturellen, sprachlichen und sozialen Hindernisse gilt es zu überwinden und welche physischen und psychischen Auswirkungen hat diese veränderte Situation auf den Flüchtling? Kann man als Flüchtling eigentlich jemals in der neuen Umgebung 'ankommen' oder bleibt man aufgrund dieser Exilerfahrung unabhängig vom aktuellen Wohnort Zeit seines Lebens zwangsläufig 'auf der Flucht'? Besteht für den Flüchtling eine greifbare Wirklichkeit oder bewegt er sich in einem konstanten Netz aus Erinnerungen an die Vergangenheit, Träumen und Phantasien, was eine Verankerung in der gegenwärtigen Realität prinzipiell unmöglich macht?

Fragen wie diese behandelt Abdolah vor allem in seinen ersten Kurzgeschichten (gebündelt in *De adelaars* (1993) und *De meisjes en de partizanen* (1995)), den wöchentlichen Kolumnen in der linksliberalen niederländischen Tageszeitung *De Volkskrant* (gebündelt in *Mirza* (1998), *Een tuin in de zee* (2001) und *Karavaan* (2003)) sowie in seinem Debütroman *De reis van de lege flessen* (1997). Besonders in diesen frühen Werken greift Abdolah Inhalte auf, die Chiellino (2000) als für interkulturelle Literatur typisch formuliert, als da wären:

[D]ie Auseinandersetzung mit der persönlichen Vorgeschichte, die zu Auswanderung, Exil oder Repatriierung geführt hat; die Reise in die Fremde; die Begegnung mit einer fremden Kultur, Gesellschaft und Sprache; das Projekt einer neuen paritätischen Identität zwischen Inländer/innen und Ausländer/innen; die Eingliederung in die Arbeitswelt und in den Alltag des Aufnahmelandes, bzw. der alten und neuen Heimat; die Auseinandersetzung mit der politischen Entwicklung im Herkunftsland; die geschlechtsspezifische Wahrnehmung der eigenen Anwesenheit innerhalb eines ethischen Wertesystems mit anderen Prioritäten und Zielsetzungen. (58)

Dieses Zitat macht deutlich, wie nahe sich *Inter-* und *Transkulturalität* stehen und wie schwierig es ist, diese beiden Konzepte sowohl in Bezug auf Kulturen als auch auf Literatur auseinander zu halten. Den von Chiellino aufgezählten Faktoren zufolge wäre Abdolahs Literatur nämlich eindeutig als interkulturelle zu definieren. Jedoch ist es seine Arbeitsweise, die Interferenz als Technik gebraucht, die dazu führt, dass sein Werk von transkulturellem Charakter



ist. All die oben angeführten Elemente, die größtenteils thematischer Natur sind, sind sehr wohl bei Abdolah zurück zu finden, jedoch führt die Art und Weise, wie er mit diesen umgeht, zur Transkulturalität. Dies wird im Folgenden deutlich werden.

Autobiographische Züge sind in all den eben genannten Werken (wie in Abdolahs gesamtem Œuvre) offensichtlich, jedoch wäre es zu kurzichtig, davon auszugehen, dass Abdolahs Literatur rein aus seiner Biographie und seinen persönlichen Erlebnissen abzuleiten ist, wie Luis (2001) konstatiert (23). Der Autor selbst negiert einen rein autobiographischen Zugang zu seinen Werken ebenfalls und vergleicht seine schriftstellerische Tätigkeit mit dem Knüpfen eines Teppichs aus verschiedenfarbigen Fäden: “Bepaalde onderdelen passen in het patroon dat je wilt leggen, andere weer niet”.<sup>120</sup> (Van Soest 1998) In seinen späteren Werken ist das Thema der Flucht weniger stark ausgeprägt als in den ersten Kurzgeschichten und dem ersten Roman. Die Migration besteht zwar nach wie vor als eine Art ‘Hintergrund’, aber die daraus resultierenden Probleme und Konsequenzen bilden nicht mehr den zentralen Kern der Geschichte. Außerdem beschreibt Abdolah in seinen späteren Werken auch eher eine implizite Flucht als eine explizite. Hieraus ergibt sich das Bild einer zweifachen Annäherung ans Unbekannte: Wie der Flüchtling mit der neuen niederländischen Umgebung und deren Bewohnern Bekanntschaft macht, erfährt der niederländische Leser die persische Kultur.

Diese beiden Sorten von Flucht – die äußerliche (explizite) und die innerliche (implizite) – sind es, die laut Balatková (2005: 20) die Werke Abdolahs kennzeichnen. Der äußerliche Flüchtling ist Balatkovás Definition nach jemand, der den Prozess der Flucht tatsächlich durchgemacht hat, im Falle Abdolahs also meistens der (politische) Flüchtling, der in ein anderes Land emigriert. Der innerliche Flüchtling wiederum ist zwar nicht gezwungen, seine Heimat zu verlassen, wird innerhalb der jeweiligen Gemeinschaft aber als Außenseiter betrachtet, weil er der Gesellschaft und der in ihr vorherrschenden Normen und Werten den Rücken kehrt, sei es aus eigenen Stücken oder aber, weil er durch diverse Handlungen und Vorfälle motiviert vom Kollektiv ausgeschlossen wurde. Weitere Unterschiede zwischen der äußerlichen und der innerlichen Flucht sieht Balatková in den Umständen, die der Flucht vorausgehen. Während der explizite Flüchtling die Flucht und das Exil bewusst wählt, da er sich den politisch, ethnisch, religiös oder gesellschaftlich motivierten Gefahren in seiner Heimat nicht länger aussetzen kann, wird der implizite Flüchtling durch externe Faktoren – die Gesellschaft und deren Regeln und Normen – in die Flucht getrieben. Daraus folgt dann auch der dritte Unterschied zwischen den beiden Arten von Flüchtlingen: Der innerliche Flüchtling

---

<sup>120</sup> “bestimmte Teile passen in das Muster, das man schaffen will, andere wieder nicht”

findet sich früher oder später mit seiner Rolle als Außenseiter, im gesellschaftlichen Abseits stehend, ab, während der äußerliche Flüchtling meist sehr bemüht daran ist, Anschluss an die Gemeinschaft zu finden, die Sprache so schnell wie möglich zu erlernen, Arbeit zu finden und sich zu integrieren (vgl. *ibid.* 20ff.).

Auch Gemeinsamkeiten zwischen dem expliziten und dem impliziten Flüchtling treten auf. Beide werden von ihrer Umgebung als 'anders' betrachtet: der explizite Flüchtling durch seine Herkunft, sein Aussehen und die mit der Heimat verbundenen Ansichten und Traditionen, der implizite Flüchtling durch den Umstand, dass er in seinem Verhalten von der Norm abweicht und sich somit gegen die Mehrheit der Menschen innerhalb seiner Umgebung stellt. Auch die soziale Isolation ist ein Punkt, der beide Flüchtlinge gleichermaßen betrifft. Diese wird durch den Mangel an Kontakt zu anderen Menschen und an Kommunikation unterstrichen. Der äußerliche Flüchtling kämpft in diesem Fall mit dem Problem, niemanden zu kennen und auch die neue Sprache nicht (gut) zu beherrschen. Der innerliche Flüchtling hingegen sucht basierend auf seinen schlechten Erfahrungen den Kontakt zu seinen Mitmenschen oft gar nicht (mehr) oder wird beim kleinsten Versuch der Kontaktaufnahme zurückgewiesen. Findet sich dann doch jemand, der bereit ist den Flüchtlingen – und hier sind nun beide Arten, sowohl expliziter als impliziter Flüchtling, gemeint – Gehör zu schenken, so sind diese Gespräche meist durch das große Bedürfnis gekennzeichnet, den eigenen emotionalen und psychischen Zustand zu schildern, um sich Linderung zu verschaffen, sowie in Gedanken in die Vergangenheit zurückzukehren und Anekdoten und Erinnerungen an die Oberfläche zu bringen (*ibid.* 22-25).

Die explizite Flucht tritt in den Werken Abdolahs – wie wir bereits gesehen haben – vor allem in Gestalt des politischen Flüchtlings, meistens eines Iraners, der in ein anderes Land flieht, im konkreten Fall meist die Niederlande, auf. Aber auch Beispiele einer impliziten Flucht, die natürlich trotz ihrer vielen Unterschiede mit der expliziten Flucht verwandt ist, sind in Abdolahs Texten auszumachen. Ein besonders illustratives Beispiel ist die Figur des René, Bolfazls Nachbar aus dem Roman *De reis van de lege flessen*. René ist Niederländer, geschieden und lebt mit einem Mann zusammen. Durch seine Scheidung hat auch das Verhältnis zu seiner Tochter Miranda erheblich gelitten. Zusätzlich plagen René noch berufliche Sorgen, da seine Photographien nicht den großen Absatz finden, den er sich erhofft hatte. Getroffen von dieser Niederlage als Künstler, verliert René jegliche künstlerische Inspiration und verfällt in Depressionen. Er sitzt allein zu Hause, verfällt in Selbstmitleid und Einsamkeit und wird sozial vollkommen isoliert. Als ihn auch noch sein Partner verlässt, wirft er sich vor einen fahrenden Zug. René ist also ein dreifach Ausgestoßener: durch seine Homosexualität,

seine mangelnden Erfolge als Künstler und sein Versagen als Vater. Er ist damit aufgrund seiner dreifachen Flüchtlingssituation eine besonders tragische Figur: Als Homosexueller wird er von der Gesellschaft isoliert, was gemeinsam mit der allgemeinen Situation nach der Scheidung, die auch eine Trennung von seiner Tochter Miranda bedeutet, zu starken Depressionen führt (ihn also zum (psychisch) Kranken macht und somit zum zweiten Mal aus dem Kreise der 'Normalen' ausschließt) und ihn nur im Alkohol Zuflucht finden lässt (Flucht Nummer drei). René's Ausbruchsversuche gestalten sich ebenfalls auf dreierlei Weise: Zuerst flieht er in die Arme seines Lebensgefährten, dann sucht er Trost im Alkohol und letztendlich erscheint ihm Selbstmord die einzig wirkliche Lösung für all seine Probleme. Die Figur des René ist ein gutes Beispiel dafür, dass Isolation, Flucht und Heimatlosigkeit nicht immer mit dem tatsächlichen Prozess der Migration verbunden sein müssen.

Ein anderes Beispiel bietet der Roman *Spijkerschrift*. Auch hier ist das Thema der Flucht in verschiedenen Ausformungen sichtbar. Viele Menschen fliehen vor den Repressalien der neuen geistlichen Machthaber in die Berge, wo sie sich sicher fühlen. Auch Aga Akbar flieht in die Berge, wenn er Ruhe sucht und über seine Probleme nachdenken will. Sein Sohn Ismaiel ist in mehrfacher Hinsicht auf der Flucht. Im expliziten Sinne durch seine Flucht aus dem Iran in die Niederlande, zu der ihn seine Aktivitäten im politischen Widerstand gegen die Ayatollahs zwingen. Im symbolischen Sinne ist Ismaiel auf der Flucht vor seinem Vater Aga Djan. Da dieser taubstumm ist, fungierte Ismaiel sein Leben lang als Übersetzer seines Vaters, als Vermittler zwischen ihm und der Außenwelt. Ismaiel ist überzeugt davon, dass sein Vater auch lernen muss, auf eigenen Beinen zu stehen und verlässt so oft wie möglich unter Ausflüchten das väterliche Haus. Auch Ismaiels Schwester Goudklokje flieht: Nachdem sie durch ihren Einsatz gegen die Ayatollahs gefasst und inhaftiert wird, gelingt es ihr, sich aus dem Gefängnis zu befreien und in die Berge zu fliehen. Ob sie diese Flucht überlebt bzw. ob sie sich im Iran aufhält oder anderswo eine neue Heimat gefunden hat, bleibt im Unklaren.

Auch zwei Figuren aus *Portretten en een oude droom* und *Het huis van de moskee*, Dawoed bzw. Shahbal, mussten ihre Heimat, den Iran, verlassen. Damit erfüllen sie alle Voraussetzungen, um als explizite Flüchtlinge zu gelten. Dawoed, ein Journalist, war im Iran politisch aktiv und musste letztendlich vor dem Regime fliehen, um sein Leben zu retten. Seinen Freunden Attar, Sorájja, Malek, Froeg und Roemi erging es weniger gut. Die ersten drei wurden exekutiert, während die beiden anderen mit einer langjährigen Haftstrafe davonsamen. Dawoed lebt bereits seit zehn Jahren in den Niederlanden, als er sich auf eine Reise nach Südafrika aufmacht, auf der er seine alten Freunde symbolisch wiedertrifft. Shahbal beteiligt sich ebenfalls am politischen Widerstand gegen das persische Regime und wird dabei sogar zum

Mörder. Zunächst ermordet er auf Geheiß der Untergrundbewegung, innerhalb derer er sich bewegt, den radikalen Imam der Moschee von Senedjan und später auch den Imam Galgal, der nach der Islamischen Revolution von Khomeini zum Richter über die politischen Gegner der Ayatollahs ernannt wird und in seiner Rechtssprechung mehr als erbarmungslos und hart vorgeht. Galgal setzt sich mit Hilfe der Taliban nach Afghanistan ab, wird von Shahbal aber dennoch aufgespürt. Nach der Ermordung Galgals flieht Shahbal in die Niederlande. Von dort aus schickt er seinem Onkel Aga Djan einen Brief, aus dem hervorgeht, dass Shahbal jetzt als Autor arbeitet. Dawoed und Shahbal erfüllen aber auch die Rolle des impliziten Flüchtlings. Beide kehrten sich gegen ein politisches System und mussten dafür den Preis der Flucht und Heimatlosigkeit bezahlen. In ihrer neuen Heimat, den Niederlanden, ziehen sie sich zurück, machen sich also bewusst zu Außenseitern. Im Falle Dawoeds hilft erst ein längerer Aufenthalt in Südafrika, um aus dieser Situation herauszukommen und seine Vergangenheit zu überwinden, um so mit neuer Kraft und Motivation ins Leben zu blicken. Wie es Shahbal in den Niederlanden ergeht, erfahren wir weniger ausführlich. Zu wenige Informationen enthält der Brief, den er aus dem Exil an Aga Djan schickt. Aus den wenigen Zeilen, die wir erhalten, spricht Heimweh, Sehnsucht nach der Familie, eine tiefe Verbundenheit mit Land und Leuten, die hinter sich gelassen werden mussten, sowie die Hoffnung, eines Tages in den Iran zurückkehren und unter besseren Umständen dort leben zu können.

Die explizite Flucht und deren Konsequenzen folgen Abdolah zufolge ihren ganz eigenen, unfassbaren Gesetzen. Zunächst klammere man sich an die Hoffnung, irgendwann wieder in die Heimat zurückkehren zu können, denn “[j]e gaat weg, je kust je vrouw, je kust je moeder, en je hoopt dat je terugkomt”.<sup>121</sup> (Riemersma 1997) Mit der Zeit schwinden diese Hoffnungen aber und man finde sich damit ab, ewiger Flüchtling sein zu müssen. Falls eine Rückkehr doch möglich ist, stehe man schnell vor der Tatsache, dass die Heimat nicht mehr dieselbe sei: “Je thuis bestaat niet meer, je vader bestaat niet meer, je moeder, je relaties. Je gaat terug, maar niet naar je ouderlijk huis. Je gaat terug naar een fantasie”.<sup>122</sup> (ibid.) Genau aus diesem Grund bewegen sich Flüchtlinge laut Abdolah anfänglich auch immer zwischen den Welten: zwischen Heimat (in Abdolahs Werken ist dies der Iran) und neuem Lebensmittelpunkt (im vorliegenden Fall die Niederlande), zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Phantasie und Realität (siehe De Craemer 2004: 37f.). Flucht, ob nun explizit oder implizit, ist also

---

<sup>121</sup> “du gehst weg, du küsst deine Frau, du küsst deine Mutter und du hoffst, dass du zurückkommst”

<sup>122</sup> “dein Zuhause existiert nicht mehr, dein Vater existiert nicht mehr, deine Mutter, deine Beziehungen. Du gehst zurück, aber nicht zu deinem Elternhaus. Du gehst zurück in deine Phantasie”

immer ein Prozess von prinzipiellem transkulturellem, translokalem und transhistorischem Charakter. Laut Chambers (1996) ergibt sich diese Situation durch den Umstand, dass Migration “eine Bewegung” sei, “in der weder die Orte der Abreise noch die der Ankunft unveränderlich oder sicher sind”, was zu einem “Wohnen in Sprache, in Geschichtlichkeiten, in Identitäten [führt], die ständiger Wandlung unterworfen sind”. (6) Die parallel verlaufende Auseinandersetzung mit der alten Heimat und dem neuen Wohnort ist dabei omnipräsent, denn “[a]nderswoher zu kommen, von “dort” und nicht von “hier”, und daher gleichzeitig “innerhalb” und “außerhalb” der gegenwärtigen Situation zu sein bedeutet, auf den Kreuzungen von Geschichtlichkeiten und Erinnerungen zu leben, sowohl ihre vorläufige Auflösung zu erleben als auch die darauffolgende Übersetzung in neue, umfassendere Modelle entlang entstehender Routen”. (Chambers 1996: 8) Dieser Prozess ist auch in Abdolahs Literatur vielfacher Bezugspunkt, liest sich aber auch aus diversen Interviews und Essays, in denen er zu seiner Lage Stellung nimmt. Stellvertretend für die vielen in diesem Kontext relevanten Aussagen des Autors stehe diese, in der er seine doppelte Positionierung ausdrückt:

Ik sta met beide voeten op de harde, vochtige grond van Nederland, maar met mijn hoofd ben ik in de fantasie, in het verleden. *Op de vlucht wordt je verleden het heden*. Het reist met je mee in je hoofd. Je loopt in een Zwolse straat, maar je wandelt in je jeugd langs je ouderlijk huis. Dat geldt voor iedere vluchteling, maar je moet niet in je verleden blijven. Ik loop in mijn verleden, maar ik probeer er iets nieuws, iets moois van te maken.<sup>123</sup> (Van Exter 1994; meine Kursivierung)

Abdolah bestätigt hier Chambers’ These: Seine Füße stünden gegenwärtig und ganz real auf dem Boden der Niederlande, während sein Kopf und seine Gedanken sich im Iran, in der Vergangenheit und der Phantasie befänden. Während der Flucht hätten Vergangenheit und Gegenwart einfach ihre chronologische Folge umgedreht, sodass man physisch zwar im Hier und Jetzt, psychisch jedoch in weit zurückliegenden Erinnerungen an die Heimat lebe, und stets von der Gegenwart in die Vergangenheit und wieder zurück – im Sinne einer Pendelbewegung – springe. Obwohl dies eine natürliche Reaktion jedes Flüchtlings sei, solle man jedoch laut Abdolah versuchen, aus der Vergangenheit auszubrechen und die Erinnerungen in der Gegenwart zu nutzen, um etwas Neues, Schönes und Einzigartiges zu erschaffen. Dieses Statement liest sich fast so, als wollte Abdolah sagen, man solle sich als expliziter Flüchtling nicht auch noch zu einem impliziten machen, indem man sich aus dem gesellschaftlichen Le-

---

<sup>123</sup> “Ich stehe mit beiden Füßen auf dem harten, feuchten Boden der Niederlande, aber mit meinem Kopf bin ich in der Phantasie, in der Vergangenheit. *Auf der Flucht wird deine Vergangenheit die Gegenwart*. Sie reist in deinem Kopf mit dir mit. Du gehst in einer Straße in Zwolle, aber du spazierst in deiner Jugend an deinem Elternhaus vorbei. Das gilt für jeden Flüchtling, aber man darf nicht in seiner Vergangenheit bleiben. Ich laufe in meiner Vergangenheit, aber ich versuche daraus etwas Neues, etwas Schönes zu machen.”

ben zurückzieht und mit seinen Gedanken nur in der Vergangenheit verhaftet bleibt, ohne die vielen Möglichkeiten zu sehen, die die Zukunft noch bringen kann. Literarisch betrachtet bietet dem Autor aber gerade dieses konstante Springen zwischen den Zeiten, den Ländern, den Kulturen und den Sprachen die Möglichkeit, neue Kombinationen zu schaffen, die zunächst vielleicht undenkbar schienen, also den niederländischen und den persischen Kontext miteinander zu konfrontieren. Durch diese bewusste Konfrontation werden eine Reihe an vielschichtigen Interferenzvorgängen thematischer und stilistischer Art hergestellt. So lässt Abdolah in Gedanken automatisch eine alte persische Frau neben einer niederländischen Kuh stehen und den Sefiedgani, den Fluss, der durch seine Heimatstadt fließt, durch die IJssel strömen (vgl. Van der Mark 1997). Abdolah selbst nennt dies eine ‘konstante Übersiedlung’, denn in seinen Büchern verlege er sein elterliches Haus und die gesamte Einrichtung in die Niederlande. Plötzlich sehe er durch diesen Transfer seine Mutter statt auf dem Teppich im nassen Gras sitzen, während Hut und Stock seines Urgroßvaters nun an der Garderobe in einer seiner Erzählungen hängen (siehe Guillet: 1997; De Moor & Kuijpers: 1998). Dies sei auch die einzige Möglichkeit, mit dem Schmerz und dem Heimweh umzugehen, denn – so konstatiert Abdolah in der Geschichte ‘Een nacht’ – “[a]ls je uit je land vlucht, snijd je je wortels af. Dan neemt de wind je mee, soms hier-, soms daarnaartoe, soms naar een opvangcentrum”.<sup>124</sup> (Abdolah 1993: 17) Überhaupt scheint der Prozess der Migration eine eigene Logik und einen eigenen Zeitverlauf zu besitzen, wie Bolfazl aus *De reis van de lege flessen* zu erklären versucht: “Mijn wereld bestaat uit twee delen. Het ene deel ligt tussen de bergen in mijn vaderland. Het andere ligt hier in een dorpje langs de IJssel. Dit heb ik nooit zo gewild. Maar ik had geen keus. Het ging buiten mij om”.<sup>125</sup> (Abdolah 2007a: 9) sowie: “Omdat ik een balling ben, relativeer ik de dingen op een vreemde manier. Beter gezegd, ik zoek een overeenkomst tussen gebeurtenissen. Het is verrassend dat mijn geheugen me daarin steunt. Mijn geheugen zoekt meteen in mijn verleden naar een parabel”.<sup>126</sup> (ibid. 60) Physisch zwar in den Niederlanden anwesend, bewegt sich der Flüchtling psychisch, emotional und geistig konstant in der Vergangenheit, in der Heimat. Ebenso sieht der britische Autor indischer Herkunft Salman

<sup>124</sup> “wenn du aus deinem Land flüchtest, schneidest du deine Wurzeln ab. Dann nimmt dich der Wind mit, manchmal hier-, manchmal dorthin, manchmal in ein Übergangsheim.”

<sup>125</sup> “Meine Welt besteht aus zwei Teilen. Der eine Teil liegt in den Bergen meiner Heimat. Der andere liegt hier in einem Dorf an der IJssel. Das habe ich nie so gewollt. Doch ich hatte keine Wahl. Es geschah ohne mein Zutun.” (Abdolah 1999: 5)

<sup>126</sup> “Weil ich im Exil bin, relativiere ich die Dinge auf merkwürdige Weise. Besser gesagt, ich suche nach Parallelen zwischen Ereignissen. Überraschend ist, daß mich mein Gedächtnis dabei unterstützt. Sofort sucht es in meiner Vergangenheit nach einer Parabel.” (ibid. 62)

Rushdie das Schicksal des Flüchtlings und im Besonderen des Autors im Exil.<sup>127</sup> Dieser sei “haunted by a sense of loss, some urge to reclaim, to look back” (Rushdie 1992: 10), was allerdings zu einem Gefühl der Ohnmacht führe, denn nur allzu schnell folge die Erkenntnis, dass die physische Entfremdung von der Heimat in einem Unvermögen resultiert, das präzise zu beschreiben, was man verloren hat. Aus diesem Grund sind Beschreibungen der verlorenen Heimat immer nur “fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias [und hier lässt sich jedes beliebige Land einsetzen; SM] of the mind” (ibid.), wodurch die Heimat immer nur eine einzige, gänzlich subjektive Version von hundert Millionen möglichen darstelle. Diese zwar fragmentarische, aber dennoch extrem detaillierte Darstellung der Heimat oder zumindest dessen, was in der Phantasie und Erinnerung des Autors noch die Heimat ist, bezeichnet Rushdie als eine Art Wiedergeburt (“rebirth”) des Autors, der sich gezwungen sieht “to bring his new world into being by an act of pure will, the sense that if the world is not described into existence in the most minute detail, then it won’t be there”. (ibid. 149) Durch das Leben im Exil erlebt der Migrant überdies eine doppelte Entfremdung: zunächst eine Entfremdung von der neuen Umgebung aufgrund der ‘fremden’, ‘anderen’ Herkunft und in Folge eine Entfremdung von der ursprünglichen Herkunft, von der Heimat, bedingt durch das Leben in der Fremde. Auch die Identität des Flüchtlings erweist sich als fragmentarisch und den Einflüssen der ‘eigenen’ und der ‘fremden’ Kultur ausgesetzt im stetigen Wandel begriffen. Aus diesem Grund beinhaltet die Identität des Subjekts laut Chambers (1996) auch “keine logische Identität, sondern ist vielmehr “ein Gleiches”, das variiert, sich selbst modifiziert, verschiedene Gesichter und Phasen hat”, ein Subjekt also, das “sich selbst nur dann erkennen kann, wenn es “im Spiel” ist, in der Bewegung, mit anderen Worten: wenn es der Alterität ausgesetzt ist”. (141)

Auch die literarische Tätigkeit biete in dieser Situation keine zufriedenstellende und dauerhafte Lösung, denn es ist keineswegs so einfach, seine Gefühle und Gedanken in Worte zu fassen und wenn es doch glückt, ruft genau diese Formulierung noch mehr Heimweh, Sehnsucht und Schmerz auf:

Eerst denk je: misschien kun je het kwijt in je verhalen. Maar je kunt het niet kwijt. Je roept meer pijn op, meer heimwee. Mijn vader komt soms een paar keer per week bij mij op bezoek. Kun je het geloven? Ik ga vaak naar huis. In mijn dromen. Dat is niet zielig. Het is de werkelijkheid van het leven van een balling. Het is verschrikkelijk, maar je

---

<sup>127</sup> Kader Abdolah selbst vergleicht seine Situation mit jener des amerikanisch-russischen Autors Vladimir Nabokov (1998: 44f.) und des ebenfalls amerikanisch-russischen Dichters Joseph Brodsky (ibid. 68f.).

leeft, je produceert, je ontmoet nieuwe mensen, je komt Multatuli tegen, Bloem, Bordewijk. Vluchten is interessant, vol pijn, maar interessant.<sup>128</sup> (Riemersma 1997)

Abdolah gesteht, dass ihm bewusst war, die niederländische Sprache niemals vollkommen beherrschen zu können wie ein Native Speaker, fügt aber hinzu, dass er dennoch den bedeutenden Vorteil habe, wenigstens nicht krampfhaft und in einem langwierigen Prozess nach passenden Themen für seine Werke suchen zu müssen: “Maar ik had iets anders: tien jaar oorlog, twee dictaturen, tien, twaalf jaar ondergronds, dood, vlucht, pijn, heimwee. Ik moest daarmee de achterstand goed maken. Ik hoef geen thema’s te zoeken. Zij stromen over uit een natuurlijke bron. Ik moet mijn eigen pad lopen. *Ik ben een schrijver op de vlucht*”.<sup>129</sup> (Van Exter 1994; meine Kursivierung) Als Autor auf der Flucht sieht Abdolah sich, als Autor, der seine Möglichkeiten nutzen und allen Flüchtlingen auf dieser Welt eine Stimme geben muss, denn er sei der Übersetzer deren Wünsche, Ängste und unbeschreiblichen Heimwehs. Die Themen für seine Werke werden und wurden dabei von seinen persönlichen Erfahrungen und dem Leben selbst vorgegeben und brauchten von ihm nur noch künstlerisch ausgestattet zu werden. Sein Schicksal hat also gewissermaßen bereits eine Selektion der möglichen Themen vorgenommen und ebenso bestimmt es auch die Position des Autors. Im Iran sei er ein persischer Autor gewesen, nun sei er aber ein Exilautor, jemand, der kein Land hat, in das er zurückkehren kann (Riemersma 1997). Gleichzeitig befindet er sich in seiner Rolle als Autor aber auch in der Position des impliziten Flüchtlings, denn er muss sich den Konventionen und Normen der (niederländischen) literarischen Welt beugen, um darin Gehör zu finden, obwohl er damit gar nicht einverstanden ist. Das Produkt seiner literarischen Tätigkeit sieht der Autor nämlich keineswegs durch diverse Klassifizierungen von Strömung, Genre oder Stil festzumachen und schon gar nicht möchte er sich den Kopf darüber zerbrechen, ob er nun ein niederländischer, ein persischer, ein niederländisch-persischer Autor oder vielleicht ganz etwas anderes sei. So fragt er sich in der Kolumne ‘Een vreemd vaderland’, ob er ein persischer oder ein niederländischer Autor sei: “Ben ik een Perzische schrijver? Nee, niet meer. Een Nederlandse schrijver dan? Nee, dat hoeft ook niet. Wat ben ik dan? Of wat ben ik aan het

---

<sup>128</sup> “Zuerst denkt man: vielleicht kannst du es in deinen Geschichten los werden. Aber du kannst es nicht los werden. Du rufst mehr Schmerz auf, mehr Heimweh. Mein Vater kommt manchmal einige Male pro Woche zu mir auf Besuch. Kannst du das glauben? Ich gehe oft nach Hause. In meinen Träumen. Das ist nicht bedauernswert. Das ist die Realität des Lebens eines Flüchtlings. Es ist schrecklich, aber du lebst, du produzierst, du triffst neue Menschen, du beegnest Multatuli, Bloem, Bordewijk. Flüchten ist interessant, voller Schmerz, aber interessant.”

<sup>129</sup> “Aber ich hatte etwas Anderes: zehn Jahre Krieg, zwei Diktaturen, zehn, zwölf Jahre im Untergrund, Tod, Flucht, Schmerz, Heimweh. Ich musste damit den Rückstand ausgleichen. Ich brauche keine Themen zu suchen. Sie strömen aus einer natürlichen Quelle hervor. Ich muss meinen eigenen Weg gehen. *Ich bin ein Autor auf der Flucht*.”



worden? Hoe lang duurt dit proces van de verwisseling?”<sup>130</sup> (Abdolah 1998: 88) und in einem Interview mit Nadia Dala meint er:

*Door mijn vlucht uit Iran moet ik me elke dag opnieuw uitvinden. Ik moet steeds meer Kader Abdolah worden. Sommige Iraanse normen en waarden bewaar ik, andere gooi ik weg. En wat ik heb bewaard, vul ik aan met normen en waarden uit de Nederlandse maatschappij. Het is een experiment. Ik ben benieuwd wie ik uiteindelijk word. [...] Als u denkt dat ik met de jaren Nederlander word, dan heeft u het mis. Ik hoef helemaal geen Nederlander te zijn. Ik wil dat zelfs niet. Experimenteren met twee werelden is interessant. Ik experimenteer ook met twee talen. Het ritme en de melodie van het Perzisch zet ik om in het Nederlands. Ik pak een handjevol Nederlandse woorden en ik leg ze in mijn handpalm. Ik kijk ernaar, ik ruik eraan en ik schik ze in een zin. Net zoals een juwelier kostbare stenen in een ring plaatst. Het resultaat is soms verbluffend.*<sup>131</sup> (Dala 1999; meine Kursivierung)

Vorgänge der Interferenz finden sich also sowohl auf Abdolahs Leben als auch auf sein Werk bezogen. Als Person befindet er sich direkt in einem Raum, der zunächst nicht besteht, sondern allein durch Vorgänge der Interferenz zwischen dem Persischen und dem Niederländischen generiert wird. Die in diesem Raum stattfindenden Prozesse und die durch diese ausgelösten Kräfte wirken sowohl auf Abdolahs Leben und Identität als auch auf dessen Sprache und Literatur. Ann de Craemers Feststellung, dass die niederländische Sprache für Abdolah eine zweite Heimat geworden ist, in der er sowohl als Individuum als auch als Autor die Freiheit habe, sich nach seinen eigenen Vorstellungen zu entfalten (2004: 46), muss durch die Überlegung angereichert werden, dass eine derartige Festigung in der niederländischen Sprache vermutlich nicht ohne konstante Konfrontation mit der persischen Muttersprache möglich gewesen wäre. Diese Interferenz, dieses Wechselspiel zwischen dem Persischen und dem Niederländischen ist es nämlich, die das Experiment des Spiels mit Worten und Werten erst ermöglicht.

---

<sup>130</sup> “Bin ich ein persischer Autor? Nein, nicht mehr. Ein niederländischer Autor? Nein, das ist nicht notwendig. Was bin ich dann? Oder was werde ich? Wie lange dauert dieser Prozess der Verwechslung?”

<sup>131</sup> “Durch meine Flucht aus dem Iran muss ich mich jeden Tag aufs Neue erfinden. Ich muss stets mehr Kader Abdolah werden. Manche iranische Normen und Werte bewahre ich, andere werfe ich weg. Und was ich bewahrt habe, ergänze ich mit Normen und Werten aus der niederländischen Gesellschaft. Es ist ein Experiment. Ich bin gespannt, wer ich letztendlich werde. [...] Wenn Sie denken, dass ich mit den Jahren niederländischer werde, dann irren Sie sich. Es ist nicht nötig, dass ich Niederländer bin. Ich will das auch nicht. Experimentieren mit zwei Welten ist interessant. Ich experimentiere auch mit zwei Sprachen. Den Rhythmus und die Melodie des Persischen setze ich ins Niederländische um. Ich packe eine Hand voll niederländischer Worte und lege sie in meine Handfläche. Ich sehe sie an, ich rieche daran und ich ordne sie in einen Satz ein. Genau wie ein Juwelier kostbare Steine in einen Ring setzt. Das Resultat ist manchmal verblüffend.”

### 5.3.1.2 Kulturunterschiede?

Menschen, deren Wurzeln in verschiedenen Kulturen liegen, können laut Paasman (1999: 329) auf drei verschiedene Arten mit diesem Faktum umgehen: Sie können die beiden Kulturen entweder nuanciert vergleichen und sie auf ihre jeweiligen, einander unterscheidenden Merkmale festschreiben, sich keiner der beiden Kulturen zugehörig fühlen oder diesen multikulturellen Hintergrund als Bereicherung erfahren und im Sinne einer transkulturellen Identität an beiden Kulturen gleichermaßen teilhaben.

Ebenso ergeht es Autoren, die im Zuge ihrer biographischen Erfahrungen vielfältige kulturelle Einflüsse aufgenommen haben. Ihnen wird meist mit der Erwartungshaltung begegnet, dass sie eine innere Zerrissenheit verspüren müssen, also mit dem Gefühl leben, nirgends wirklich dazu zu gehören und ewiger Wanderer zwischen den Kulturen zu sein. Aus dieser Haltung heraus ergibt sich die Annahme, dass solche Autoren eine Art potentielle ‘Brückenbauer’ zwischen den Kulturen sind, dass sie ihre Kenntnisse von der einen Kultur in die andere übertragen und umgekehrt, dass sie also zwischen den Kulturen vermitteln.<sup>132</sup> Hier sollte jedoch bedacht werden, dass eine Brücke nur über zwei bestehende Ufer gebaut werden kann. Anders gesagt: Um als Brückenbauer fungieren zu können, müssen sich diese Autoren an zwei Polen orientieren, die sie miteinander zu verbinden versuchen. Vermutlich wird Literatur von Autoren, die einen multikulturellen Hintergrund teilen, und hier sind in erster Linie Migranten aller Generationen gemeint, deshalb oftmals als ‘interkulturelle’ Literatur klassifiziert. Durch diese Bezeichnung wird den betreffenden Autoren eine *Zwischen*-Position, wie *inter*-kulturell schon suggeriert, zugeschrieben: zwischen Heimat und Exil, zwischen der ‘eigenen’ Kultur und Tradition und der neuen, ‘fremden’, zwischen einem Gefühl des endgültigen Verlustes aller Rettungsanker und der Angst, in der neuen Umgebung unterzugehen. Leijnse & Van Kempen (1998) erachten diese Position als fundamental für die sogenannte “Zwischenfigur”, die sich nicht nur biographisch – bedingt durch freiwillige Immigration oder erzwungenes Exil – in einer Grenzposition bewegt, sondern diese Situation zusätzlich auch in ihrem Werk thematisiert (313). Abdolah selbst ist den Kategorien Paasmans folgend als Typ drei zu definieren; als Perser in den Niederlanden, der seine Erfahrungen und Hintergründe in

---

<sup>132</sup> Derartige Gefühle und Eigenschaften sollen hier keineswegs abgewiesen und als falsch dargestellt werden. Bezweifelt wird aber sehr wohl die Annahme, dass es bei jedem Autor mit Migrationshintergrund aus seiner Biographie heraus begründet so sein *muss*, dass also aus einem gewissen Automatismus heraus der Facettenreichtum in Bezug auf Thematik, Stilistik, Poetik, Genre, Strömung und Ideologie unter diesen Autoren schon im Vorhinein ausgeblendet wird.

beiden Kulturen nutzt und zu einem Teil seiner transkulturellen Identität gemacht hat, ohne diese einander wertend gegenüber zu stellen.

Eine Folge der Flucht in ein anderes Land ist immer die Konfrontation mit einer anderen Sprache, einer anderen Tradition und einer anderen Kultur. Diese Konfrontation kann auf friedlicher, aber auch auf feindseliger Basis stattfinden: Die neue Umgebung und all ihre Gebräuche und Anschauungen können akzeptiert und eventuell sogar angenommen oder aber vorurteilsbehaftet betrachtet und abgelehnt, im besten Fall vielleicht noch toleriert werden. Wird von der Ausgangsgesellschaft zu großer Nachdruck auf falsch verstandene Integration gelegt, sodass diese sich in Wahrheit als Assimilation entpuppt, wird von Seiten der Immigranten vehementer Widerstand geleistet und sie ziehen sich noch mehr in ihre ursprüngliche Kultur zurück bzw. klammern sich an längst überholte ideologische oder religiöse Anschauungen. In ihrem Essay 'Fremde sind wir uns selbst' fasst Julia Kristeva (1990) diesen Zwiespalt in Bezug auf die für sie relevante französische Gesellschaft in treffende Worte:

Dieser Sachverhalt kann bei dem Fremden zwei entgegengesetzte Haltungen hervorrufen. Entweder versucht er um jeden Preis mit diesem homogenen Gefüge, das nichts anderes kennt, zu verschmelzen, sich mit ihm zu identifizieren, darin aufzugehen, sich zu assimilieren; ein für die Einheimischen schmeichelter Weg, insofern der Exilierte damit die Wohltaten dieser Zivilisation, bei der er Zuflucht sucht, auf gleiche Weise – wenn nicht höher – bewertet als die Franzosen selbst. Oder aber er zieht sich in seine Isolation zurück, gedemütigt und verletzt, sich des schrecklichen Handicaps bewußt, niemals... ein Franzose sein zu können. (48)

Abgesehen von den durch die Exilerfahrung hervorgerufenen Problemen und Unsicherheiten musste sich der Flüchtling Abdolah auch mit in den Niederlanden scheinbar ganz alltäglichen, für den Iraner jedoch ungewohnten Dingen auseinandersetzen, die durchaus nicht immer negativ konnotiert waren. Abdolah selbst schildert seinen neuen Wohnort wie folgt:

Ik bevond me opeens in een verrassend mooi landschap. Overal was het groen. Het was stil, en vochtig. Ik zag koeien in mistflarden en een stromende rivier. [...] Er was niets van mijn vorige vaderland overgebleven. De vrouwen, de mannen, ja zelfs de vogels waren anders. Wat was ik blij dat ik in zo'n puur Hollands landschap was terechtgekomen. Dit was uniek, dit was geluk. Ik was de enige buitenlander in de hele streek.<sup>133</sup> (Mulder 2001: 43)

---

<sup>133</sup> "Ich befand mich mit einem Mal in einer erstaunlich schönen Landschaft. Überall war es grün. Es war still und feucht. Ich sah Kühe in Nebelschwaden und einen strömenden Fluss. [...] Nichts von meinem vorigen Heimatland war übriggeblieben. Die Frauen, die Männer, ja sogar die Vögel waren anders. Wie froh war ich in so einer reinen niederländischen Landschaft gelandet zu sein. Das war einzigartig, das war Glück. Ich war der einzige Ausländer in der ganzen Gegend."

Überhaupt spielt die Landschaftsschilderung in Abdolahs Werken eine große Rolle. Die Niederlande werden dabei als eher ländlich und idyllisch dargestellt; keine Spur vom wilden, dynamischen Leben in Großstädten wie Amsterdam, Rotterdam und Den Haag. Diese werden zwar auch behandelt, beispielsweise in einigen der Kurzgeschichten, dann aber meist nicht sehr detailliert beschrieben und eher im Hintergrund gehalten. Was den Autor an den Niederlanden fasziniert, ist die Natur, nicht das dichtgedrängte Leben in der Stadt, da die Natur ihn an seine Heimat erinnere. Als Bolfazl aus *De reis van de lege flessen* aus seinem Fenster sieht, erblickt er ein Szenario, das durchaus als typisch niederländisches bezeichnet werden kann. Die Natur präsentiert sich ihm beinahe im Stile der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts mit Meistern wie Rembrandt, Rubens und Jacob van Ruisdael: grüne, saftige Weiden mit grasenden Kühen, sanfte, weitläufige Ebenen, Bäume, Deiche, vereinzelte Bauernhöfe (Abdolah 2007a: 10). Diese Naturdarstellung stellt Abdolah der Landschaft seiner Heimatstadt gegenüber: Diese ist geprägt von den die Stadt umgebenden, gewaltigen Bergen und weiten sandigen Landstrichen. Die beiden völlig divergierenden Landschaftsbilder werden von Abdolah aber nicht einander gegenüber gestellt, um die Unterschiede abzubilden, sondern vielmehr ruft die Erfahrung der niederländischen Ebene mit den weiten grünen Flächen und dem scheinbar andauernden Regen Assoziationen mit der Heimat auf. Gerade diese fundamentalen Unterschiede scheinen die Erinnerung zu wecken und so fließen die beiden Landschaften gelegentlich in einander über, wie zum Beispiel in *Spijkerschrift*. Als Ismaiel mit dem Vorhaben, das Notizbuch seines Vaters zu entschlüsseln und herauszugeben, an seinem Schreibtisch sitzt und aus dem Fenster sieht, erscheint es ihm als unmöglich, jemals ein Buch in den Niederlanden schreiben zu können. Viel zu ungewöhnlich und neu präsentieren sich Landschaft und Gewohnheiten der neuen Umgebung, jedoch lässt ihn genau diese ungewohnte Umgebung direkte Zusammenhänge mit seiner persischen Vergangenheit herstellen:

Alles is hier nieuw, de grond ruikt nog naar vis, de bomen zijn jong, de vogelnesten zijn van verse takken, geen oude woorden, geen oude liefdesverhalen en geen haat van oude ruzies.

Maar in de aantekeningen van mijn vader is alles oud, de bergen, de put, de grot, het spijkerschrift, zelfs de spoorwegen, en daarom durf ik mijn pen niet op papier te zetten. Ik denk dat op deze nieuwe bodem geen roman te schrijven is.

Ik kijk naar de dijk en zie de zee, de zee is wel oud. Dit is niet de hele zee, maar een stukje dat de Hollanders achter de dijk opgesloten hebben. Zoals ikzelf ook opgesloten ben, een stukje van de oude Perzische cultuur dat hier achter de dijk moet blijven.<sup>134</sup> (Abdolah 2007b: 105f.)

---

<sup>134</sup> „Alles hier ist neu, die Erde riecht noch nach Fisch, die Bäume sind jung, die Vogelnester sind aus frischen Zweigen, es gibt keine alten Wörter, keine alten Liebesgeschichten und nicht den Haß alter Zwistigkeiten.“

Chambers (1996) betrachtet genau diese auf den ersten Blick unzusammenhängenden Assoziationen als charakteristisch für den Migranten, aber auch für jedes urbane Individuum des globalisierten 20. und 21. Jahrhunderts. Diese in Gedanken und vor allem durch visuelle, auditive und emotionelle Eindrücke hergestellten Assoziationen mit der Vergangenheit, von Chambers metaphorisch als “die freigelegten Gassen, Gebäude, Brücken, Monumente, Plätze und Straßen” bezeichnet, stellen ihm zufolge “auch die umkämpften Stätten historischer Erinnerung dar und liefern die Kontexte, Kulturen, Geschichten, Sprachen, Erfahrungen, Bestrebungen und Hoffnungen, die durch den urbanen Körper strömen. Die veränderlichen Kontexte von Sprachen und Sehnsüchten durchbrechen die Struktur der Kartographie und fließen über die Grenzen des von ihr erfaßten und vermessenen Raums hinaus”. (108f.)

Ismaiel befindet sich in einer neuen Umgebung, in der von der alten nichts mehr zu finden ist, und dennoch begleitet ihn diese symbolisch auf Schritt und Tritt. Nicht nur in seinen Erinnerungen, sondern auch in Gestalt des Notizbuches seines Vaters, das als manifestes Hilfsmittel fungiert, um Ismaiel und Aga Akbar, Gegenwart und Vergangenheit, die Niederlande und den Iran zusammen zu bringen.

Wie es sich den gängigen Stereotypen folgend für einen richtigen Niederländer gehört, wird diese eindrucksvolle, ruhige Landschaft nicht einfach per pedes durchquert, sondern mit dem Fahrrad erkundet. In *De adelaars* wird den Flüchtlingen im Asylantenheim das Radfahren beigebracht, um sie mobil zu machen und ihnen somit wörtlich wie auch symbolisch ein Stückchen Freiheit zu schenken. Auch die Flüsse, allen voran die IJssel, in deren nächster Nähe Abdolah eine Zeit lang wohnte, werden oft genannt, und dann meist in Verbindung mit dem Sefiedgani, dem Fluss aus Abdolahs Heimatstadt. Die beiden Flüsse strömen in der Phantasie des Autors dieselbe Richtung entlang, vermischen sich mitunter auch und bilden dann einen einzigen, großen Strom. Bolfazl aus *De reis van de lege flessen* findet beim Radfahren an der IJssel entlang die nötige Ruhe, um seine Gedanken schweifen zu lassen und über sich, sein Leben und seine Probleme nachzudenken. Auch das niederländische Klima beschäftigt Abdolah seit eh und je. So schreibt er in einer seiner Kolumnen für *De Volkskrant* über seine ersten Eindrücke von den Niederlanden: “Ik bereikte de grenzen van Holland,

---

In den Aufzeichnungen meines Vaters jedoch ist alles alt, die Berge, der Brunnen, die Höhle, die Keilschrift, sogar die Bahnlinie, und deshalb traue ich mich nicht, die Feder anzusetzen. Ich glaube, auf diesem neuen Boden ist es unmöglich, einen Roman zu schreiben.

Ich schaue zum Deich und sehe das Meer, das Meer ist alt. Es ist nicht das ganze Meer, sondern ein kleines Stück, das die Holländer hinter den Deich gesperrt haben. Wie auch ich eingesperrt bin, ein Stück alter persischer Kultur, das hinter dem Deich bleiben muß.” (Abdolah 2007c: 116)

schreef ik aan mijn vader toen hij nog leefde. De grazige weiden, de stille wateren en regen, regen tot aan de horizon”.<sup>135</sup> (Abdolah 1993: 22)

Bauernhöfe werden von Abdolah ebenfalls zuhause eingesetzt, um ein Bild der Niederlande zu skizzieren. Bolfazl findet auf verschiedenen Bauernhöfen Arbeit und auch in den Kurzgeschichten sind Bauern anzutreffen. In der Erzählung ‘De witte schepen’ aus *De adelaars* macht der den Niederländer repräsentierende Bauer keinen Hehl aus seiner xenophoben und stereotypen Einstellung Ausländern gegenüber. Als die Hauptperson Besuch von ihrem Vater aus dem Iran erhält und diesem den Bauernhof des besagten Bauern zeigen will, fällt dem Iraner sofort die herablassende Haltung des Bauern auf: “Ik voelde dat wij niet welkom waren. [...] Ik voelde me niet op mijn gemak. De boer behandelde ons nogal koel”.<sup>136</sup> (ibid. 141) In Folge bietet der Bauer dem Vater des Flüchtlings in absichtlich gebrochenem Niederländisch einen Tauschhandel an: seine Kuh gegen einen Teppich (Balatková 2005: 48). Abdolah führt hier den Perserteppich als Klischee für den Iraner (oder Orientalen im Allgemeinen) an, um abzubilden, auf welchem Niveau Ausländern für gewöhnlich begegnet wird.

Nach der ersten Eingewöhnung in den Niederlanden folgten, wie Abdolah es ausdrückt, “mijn kleine oorlogen”<sup>137</sup> also “meine kleinen Kriege”, die nun mehr in die Tiefe gingen und sich vor allem um die Besonderheiten und Nuancen der niederländischen Kultur und Sprache drehten:

[k]ennismaking met een volk in de regen en worstelen om de ‘de’ en ‘het’ uit elkaar te halen. Leren om slechts één koekje te pakken. Af te leren om naar de burens te zwaaïen, maar een nepglimlach te laten zien. Een paar woordenboeken pakken en met een poëziebundel van Slauerhoff onder dekens kruipen: *Hoe verder ik van je vlucht. Hoe meer ik in je macht kom*. En ik kreeg een dochter. Als slaapliedje neuriede ik voor haar betoverende Perzische poëzie om haar niet te laten vergeten wie zij was en waar haar vader vandaan kwam. Ze werd drie, ze werd vier, vijf, zes. Voordat de magie van de Nederlandse taal haar had veroverd, wilde ik haar het Perzisch leren.<sup>138</sup> (Abdolah 1998: 32)

---

<sup>135</sup> “Ich erreichte die Grenzen Hollands, schrieb ich meinem Vater, als er noch lebte. Die grasreichen Weiden, die stillen Gewässer und Regen, Regen bis an den Horizont.”

<sup>136</sup> “Ich fühlte, dass wir nicht willkommen waren. [...] Ich fühlte mich nicht wohl. Der Bauer behandelte uns ziemlich kühl.”

<sup>137</sup> Eine Anspielung auf einen Klassiker der niederländischen Literatur, Louis Paul Boons 1946 erschienenen Roman *Mijn kleine oorlog* (*Mein kleiner Krieg*), in dem die Erlebnisse der Bewohner eines kleinen flämischen Dorfes während des Zweiten Weltkriegs geschildert werden.

<sup>138</sup> “Bekannschaft mit einem Volk im Regen und kämpfen, um das ‘der’/‘die’ und ‘das’ auseinanderzuhalten. Lernen, nur einen Keks zu nehmen. Sich abgewöhnen, den Nachbarn zu winken, aber ein geschwindeltes Lächeln zu zeigen. Ein paar Wörterbücher nehmen und mit einer Poesiesammlung von Slauerhoff unter die Decke kriechen: *Je weiter ich von dir wegflüchte. Desto mehr ich in deine Macht komme*. Und ich bekam eine Tochter. Als Schlaflied summt ich für sie bezaubernde persische Poesie, um sie nicht vergessen zu lassen, wer sie war

Was aus diesem Zitat deutlich spricht, ist die Zuwendung des Flüchtlings zum Niederländischen, ohne jedoch die Heimat zu vergessen. Auf einer ersten Ebene geht es vor allem darum, dass der explizite Flüchtling physisch in den Niederlanden ‘ankommt’, erste Kontakte mit Land und Leuten legt und versucht, sich einzuleben. Die nächste Ebene greift tiefer: Hier verschiebt sich die vorrangige Charakteristik des Flüchtlings vom expliziten in den impliziten Bereich. In diesem Stadium ist er vor allem bedacht, die Gepflogenheiten sowie die vielen Nuancen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens kennenzulernen, um nicht im Abseits zu stehen. Auch in Abdolahs erstem Roman *De reis van de lege flessen* ist dieser Kampf des expliziten ebenso wie impliziten Flüchtlings Bolfazl mit seiner neuen Umgebung noch deutlich spürbar, wie zum Beispiel aus diesen Zeilen ersichtlich ist:

Geleidelijk stuitte ik op andere vreemde dingen in de wijk. En ik moest wennen. Aan alles wennen. De sloot maakte me bang. Ik was bang dat mijn zoontje erin zou verdrinken. De omgeving van mijn ouderlijk huis had de kleur van de stenen. De rotsen die in de zon een andere kleur hadden dan in de regen. Ook moest ik aan die overheersende kleur groen wennen. Een koe in de mist was nieuw voor mij. Ook de Hollandse buien kende ik niet. Ik wilde niet nat worden, bleef binnen tot de bui ophield, maar hij hield niet op. Aan die blote benen, buiken, borsten, billen en aan de taal moest ik wennen. En René, mijn buurman, zou ik zonder onderbroek moeten accepteren.<sup>139</sup> (Abdolah 2007a: 13)

Was zu diesem Kampf hinzukommt, ist der emotionelle Zwiespalt, in dem Bolfazl sich befindet: Einerseits erscheint ihm die neue Umgebung im Vergleich zu seiner Heimat fremd, gewöhnungsbedürftig und in einigen Fällen sogar beinahe inakzeptabel, andererseits präsentiert sich aber genau diese neue Situation auch von ihren schönen Seiten und eröffnet dem neu ins Land Gekommenen zunächst vielleicht unvorstellbare Möglichkeiten und Erfahrungen. Sofort beginnt er auch Assoziationen mit seiner Heimat anzustellen und die neuen Eindrücke mit Erfahrungen aus der Vergangenheit zu verknüpfen. Bereits die erste Begegnung mit dem neuen Nachbarn René, der in diesem Roman als Beispiel für den impliziten Flüchtling gilt, ruft bei Bolfazl Assoziationen mit einem Erlebnis aus seiner Kindheit hervor. Als er René völlig nackt in seinem Garten in der Sonne liegen sieht, denkt er an einen Fahrradmechaniker zu-

---

und wo ihr Vater her kam. Sie wurde drei, sie wurde vier, fünf, sechs. Bevor die Magie der niederländischen Sprache sie erobert hatte, wollte ich ihr Persisch beibringen.”

<sup>139</sup> “Allmählich stieß ich auf weitere Merkwürdigkeiten in der Siedlung. Und ich mußte mich eingewöhnen. An alles gewöhnen. Der Wassergraben machte mir angst [sic!]. Ich befürchtete, mein Sohn könnte darin ertrinken. Die Umgebung meines Elternhauses hatte die Farbe der Steine gehabt. Der [sic!] Felsen, die in der Sonne eine andere Farbe hatten als im Regen. Auch an das dominierende Grün mußte ich mich gewöhnen. Eine Kuh im Nebel war neu für mich. Auch die holländischen Regengüsse kannte ich nicht. Ich wollte nicht naß werden, blieb drinnen, bis der Regenguß aufhören würde, doch er hörte nicht auf. An all die nackten Beine, Bäuche, Brüste, Hinterteile und an die Sprache mußte ich mich gewöhnen. Und René, meinen Nachbarn, würde ich ohne Unterhose akzeptieren müssen.” (Abdolah 1999: 10)

rück, der von allen nur "Asgar, der Kahle" genannt wurde und die Kinder der Umgebung mit dem Versprechen lockte, sie eine Runde auf einem seiner Fahrräder fahren zu lassen, wenn sie dafür sexuelle Handlungen an sich ausführen ließen. Bolfazls Vater hatte seinem Sohn damals strengstens verboten, sich in die Nähe von Asgar zu wagen, weshalb das Radfahren für Bolfazl von jeher eine starke Anziehungskraft, irgendwo zwischen Abscheu und Faszination, zwischen Gefahr und Glück, ausübte. Dies erklärt Bolfazls Reaktion, als René ihm ein gebrauchtes Fahrrad schenken will. Sofort wird in Bolfazls Gedanken ein Zusammenhang zwischen dem pädophilen Asgar und dem homosexuellen René hergestellt, den er allerdings sehr schnell wieder löst, als er bemerkt, dass seine Skepsis gegenüber René völlig unbegründet ist. Das geschenkte Fahrrad verschafft Bolfazl nicht nur ein Fortbewegungsmittel, sondern stellt ihn rein optisch auch auf eine Stufe mit den radfahrenden Niederländern, den 'Einheimischen'. Diese Assoziationen mit Personen, Situationen und Gefühlen, die mit der Heimat verbunden werden mit Personen, Situationen und Gefühlen, die in den Niederlanden bzw. in einem niederländischen Kontext gemacht werden, erscheinen mir als eine Art Technik Abdolahs, um die Interferenz zwischen dem Persischen und dem Niederländischen abbilden zu können. Besonders wichtig erscheint mir hier die Feststellung, dass Abdolah diese Personen, Situationen und Gefühle, die mit verschiedenen kulturellen Kontexten verbunden sind, einander jedoch nicht im Sinne von Antagonismen gegenüberstellt, um so Unterschiede aufzuzeigen. Vielmehr werden diese Erfahrungen miteinander assoziiert, teilweise in einem recht freien Verhältnis, denn nicht selten haben diese Erlebnisse scheinbar gar nichts miteinander gemeinsam.

Andere Unterschiede betreffen zum Beispiel das Verhältnis der Geschlechter untereinander. In der Erzählung 'Fagrimoloe' aus der Sammlung *De meisjes en de partizanen* werden die verschiedenen Formen des Zusammenlebens von Mann und Frau thematisiert. Als Fagrimoloe ihre Tochter in den Niederlanden besucht, muss sie sich damit abfinden, dass ihre Tochter sich scheiden ließ, ihr Kind fortan alleine aufziehen und ihr Leben nach ihren Vorstellungen leben möchte. In einer ähnlichen Situation befindet sich auch Bolfazl: Während er im Iran als 'Mann des Hauses' das Sagen hatte, wendet sich das Blatt in den Niederlanden. Da seine Frau sehr schnell die niederländische Sprache erlernt und sich um Anschluss an die anderen Nachbarsfrauen bemüht, steigt sie bereits unmittelbar nach ihrer Ankunft in den Niederlanden aus der sozialen Isolation empor und wird zum festen Bestandteil der 'Frauenrunde' in der Nachbarschaft. Bolfazl macht diese Entwicklungen zu schaffen, da sich seine Frau durch ihre neu gewonnene Freiheit und Unabhängigkeit von ihm entfremdet und er befürchtet,



dass sie Gefallen an der niederländischen Lebensweise finden könnte, was im Endeffekt auch ihre Ehe gefährden könnte. Auch seinen Status als Mann des Hauses möchte er ungern aufgeben.

Ein weiteres Beispiel aus *De reis van de lege flessen* soll verdeutlichen, dass diese als fundamental dargestellten Unterschiede zwischen der niederländischen und der persischen Kultur keineswegs als absolut anzusehen sind. Nach der Trennung von seiner Frau lebt René mit seinem Freund, von Bolfazl nur ‘Moka Moka’ genannt, zusammen. Bolfazls Mutter, die ihren Sohn in den Niederlanden besucht, ist bestürzt über Renés Homosexualität und die lockeren Umgangsformen der Niederländer und Niederländerinnen untereinander. Nachdem sie René und dessen Lebensgefährten im Bett miteinander erblickt – René hat sein Bett direkt unter dem Fenster mit Blick zum Garten platziert –, sieht sie René als ‘Verdammten’ an und kündigt an, für ihn zu beten. Sie will absolut nichts mehr mit Bolfazls Nachbarn zu tun haben und verweigert sogar die Annahme eines Geschenkes, nimmt jedoch einen alten, rostigen Kirchturmhahn dankend an, der aufs Dach montiert wird und ihr fortan die Richtung nach Mekka zeigen soll. Aufgrund von in der persischen Kultur verankerten Tabus kann Bolfazl seine Mutter nicht einmal darüber befragen, was sie denn genau durch Renés offenes Fenster gesehen hat:

Wat kon ik tegen haar zeggen? Hoe kon ik het uitleggen?

‘Lagen ze in bed, moeder?’

‘Stonden ze op het bed?’

‘Deden ze iets wat niet mocht?’

Bij ons was het ongepast om zulke vragen te stellen. Zo’n gesprek kon tussen ons nooit plaats vinden.<sup>140</sup> (Abdolah 2007a: 22)

Diese Sätze bleiben unausgesprochen, nur in Bolfazls Gedanken formuliert; dennoch wirken sie direkt auf das niederländische Publikum. Genau in dieser Situation zwischen Sagen und Nicht-Sagen ergibt sich Interferenz: Bolfazl möchte all diese Fragen stellen, traut sich aber aus Scham und Respekt seiner Mutter gegenüber nicht, sodass diese nur in seinen Gedanken klingen. Somit sagt er gerade dadurch, es nicht auszusprechen, was er sagen möchte. Derartige Leerstellen, so De Craemer (2004), suggerieren Stille und schaffen somit eine Bewegung, die dem Gesagten zusätzlichen Nachdruck verleiht (51). Ein ähnliches Beispiel findet sich im

---

<sup>140</sup> “Was sollte ich ihr sagen? Wie sollte ich es erklären?

‘Lagen sie im Bett, Mutter?’

‘Standen sie auf dem Bett?’

‘Taten sie etwas Unerlaubtes?’

Bei uns gehört es sich nicht, solche Fragen zu stellen. Ein solches Gespräch hätte niemals zwischen uns stattfinden können.” (Abdolah 1999: 20f.)

Roman *Portretten en een oude droom*, wo Dawood ganz offen von seinen Gefühlen zur Dichterin Sophia spricht, was seine Freunde als große Veränderung im Wesen des Persers deuten, denn die persische Kultur bestimme, worüber man sprechen dürfe und worüber nicht (Abdolah 1993: 30). Wie Van Uffelen (2007) anhand eines anderen Beispiels aus Abdolahs Roman gezeigt hat, soll hier der Unterschied zwischen der persischen und der niederländischen Kultur angedeutet werden, ohne diese Unterschiede explizit zu benennen und als absolut darzustellen: “Abdolah zeigt die Ambivalenz der Gegensätze, indem er sie in einem hybriden Raum klingen lässt. Die drei Sätze, die drei Fragen, klingen in der Stille, sie schaffen einen Raum, in dem die Grenze fühlbar, erfahrbar wird. In dieser Stille, diesem Schweigen, muss sich nun der Leser, die Leserin Fragen stellen, seine/ihre Situation hinterfragen. Das, was in seiner/ihrer Gesellschaft *normal* war, erscheint plötzlich nicht mehr selbstverständlich”. (268f.)<sup>141</sup> Der Niederländer kann sich in diesen Passagen gewissermaßen durch einen Spiegel sehen, denn, so Paasman (1999), diese Literatur gibt “een spiegel van Nederlanders in den vreemde, van vreemden in den vreemde, van vreemden in Nederland en van Nederlanders in Nederland”.<sup>142</sup> (333) Diese Umkehrung der Perspektive, durch die nun nicht mehr nur der ‘Fremde’ den Niederländer sieht, sondern genauso der Niederländer einen Blick auf sich selbst wirft und sich selbst in die Position des Fremden versetzt, macht einen Dialog zwischen dem, was als ‘eigen’ und dem, was als ‘fremd’ angesehen wird, möglich.

Dieselbe Technik benutzt Abdolah in seiner Schilderung der scheinbaren Freizügigkeit der Niederländer. Diese wird in *Mirza* thematisiert, wenn er über die Elfstedentocht, ein traditionelles Eisschnelllaufrennen durch elf friesische Städte, das folgende sagt: “Het was de eerste keer dat ik een massa Hollanders zonder blote borsten trof, of een naakte vrouw die in een lantarnenpaal krom”.<sup>143</sup> (Abdolah 1993: 76) Diese Feststellung liest sich wie die Sichtweise eines Mannes, der aus einem Land stammt, in dem zumindest im öffentlichen Bereich strenge Geschlechtertrennung herrscht und es genau definierte Regeln für den Umgang zwischen Mann und Frau gibt. Ganz anders ist – so wird zumindest suggeriert – die Situation in den Niederlanden: Hier herrschen eine gewisse Freizügigkeit, ein lockerer Umgang zwischen den Geschlechtern, enttabuisierte Sexualität und Emanzipation der Frau vor. Durch diese Schilderung schafft Abdolah einen gewissen Exotismus, der aus der gegensätzlichen Haltung des ‘Fremden’ und der des ‘Einheimischen’ ersichtlich ist. Setzen wir diese Aussage

<sup>141</sup> Vgl. hierzu auch Van Uffelen 2004a: 216 und Van Uffelen 2004b: 702f.

<sup>142</sup> “ein Abbild von Niederländern in der Fremde, von Fremden in der Fremde, von Fremden in den Niederlanden und von Niederländern in den Niederlanden.”

<sup>143</sup> “Das war das erste Mal, dass ich einen Haufen Holländer und Holländerinnen ohne nackte Brüste traf oder eine nackte Frau, die in einen Laternenpfahl kletterte.”

des Autors jedoch in den Kontext des Kolumnentextes, in den diese eingebettet ist, so ergibt sich ein völlig anderes Bild. Der Absatz vor dem oben zitierten Satz lautet nämlich wie folgt:

In Leeuwarden waren duizenden mensen op straat. Maar tegen mijn verwachting in was de stad stil. Ik had de Hollanders nooit zo stil gezien bij een feestelijke gelegenheid. Het leek alsof iedereen zijn mond hield en wachtte wie de worsteling met de wind op het ijs overleefde. Iedereen had zich netjes aangekleed en stevige schoenen aangedaan. Je hoorde geen geschreeuw, geen grap, geen leuzen. Duizenden liepen zwijgend naar het ijs. Zo'n serieus spel had ik nog nooit eerder meegemaakt.<sup>144</sup> (76)

Die Elfstedentocht scheint eine sehr ernste Angelegenheit zu sein, die anders als andere Sportevents und Feste ganz ohne Geschrei, Parolen, Witze und vor allem massenhaften Konsum von Alkohol, der zu ungebührlichem Verhalten führt, auskommt. Darüber hinaus spricht Abdolah diesem alljährlichen Traditionseignis eine verbindende Wirkung zu, denn die Niederländer scheinen selbst bei schlechtestem Wetter zu Tausenden zusammen zu kommen, um diesem Ereignis gemeinschaftlich bei zu wohnen. Durch diese Aussage karikiert Abdolah die Niederländer, indem er ihnen einen Spiegel vorhält, in dem ihr Verhalten abgebildet wird. Diese Technik wird auch von anderen Autoren mit Migrationshintergrund gerne eingesetzt, um sich aus der Rolle des 'Fremden' und 'Anderen' zu befreien und den von ihnen erwarteten Exotismus in satirische Betrachtungen über den 'Einheimischen' umschlagen zu lassen. 'Eigenheit' und 'Fremdheit' gehen hier eine dynamische Verbindung ein, im Zuge derer ein Raum geschaffen wird, in dem sich beide Werte gegenseitig stets aufs Neue treffen, gegenseitig bedingen und aufheben. Henriëtte Louwerse (2007), die diesen Effekt als kennzeichnend für den Stil des ebenfalls in den Niederlanden ansässigen marokkanisch stämmigen Autors Hafid Bouazza ausmacht, meint hierzu: "Thus, what seems to set out as a satire of the exotic and the other quickly develops into mockery of the native, the reader, 'us' – mockery that ultimately targets precisely 'our' ingrained tendency to think of the relatively homogenous cultural community of Western eyes 'we' imagine ourselves to be as the 'proper' readership of this work". (81)

Diese unterschiedliche Auffassung vom Verhältnis zwischen Mann und Frau schlägt sich auch in der persischen Sprache nieder, wie Abdolah erklärt:

---

<sup>144</sup> "In Leeuwarden waren tausende Menschen auf der Straße. Aber entgegen meinen Erwartungen war die Stadt still. Ich habe die Holländer bei einer festlichen Gelegenheit nie so still gesehen. Es schien, als hielte jeder seinen Mund und wartete, wer den Kampf mit dem Wind auf dem Eis überlebte. Jeder hatte sich ordentlich gekleidet und solide Schuhe angezogen. Man hörte kein Geschrei, keinen Witz, keine Parolen. Tausende liefen schweigend zum Eis. So ein ernstes Spiel hatte ich noch nie zuvor mitgemacht."

Ik kwam uit een land met een rijke, oude literatuur; waar vrijheid niet gekend wordt, waar de taal in de schaduw van de dictatuur vorm heeft gekregen. En nu bevind ik mij ineens in een taal waarin vrijheid normaal is. De vrijheid die ik in de Nederlandse taal heb, heb ik niet in de Perzische taal. Onze benaderingen zijn totaal anders. Als ik het in het Perzisch over mijn geliefde heb, krijg je als lezer nooit de gegevens van mijn geliefde, je zal er nooit achterkomen hoe haar ogen eruit zien, welke kleur ze hebben, hoe haar lippen zijn, wat voor kleren zij draagt. Maar in de Nederlandse literatuur krijg je zelfs informatie over de kleur van de sokken van de geliefde.<sup>145</sup> (Heynders & Paasman 1999: 366)

Auch hier finden wir erneut die Vorgehensweise, dass zunächst Unterschiede geschaffen werden, um 'eigen' und 'fremd' als so divergierend wie möglich darzustellen, um diese danach als konstruiert zu definieren: Abdolah würdigt die Freiheit, die er in den Niederlanden erhalten hat und zwar sowohl auf kulturellem und gesellschaftlichem als auch auf sprachlichem Niveau. Diese Freiheit führe dazu, dass es kaum mehr Tabus gebe und alles besprochen werden könne – sogar die Farbe der Socken der Geliebten. Mit diesem letzten Satz evoziert Abdolah eine gewisse Lächerlichkeit, die diesem vollständigen Freiheitsbegriff inhärent ist und setzt die Niederländer damit dem Spott aus, den Louwerse auch in Bouazzas Werk ortet.

All diese vermeintlichen skizzierten Kulturunterschiede in den Werken Abdolahs sind also ebenso wenig wie die Kulturen an sich als absolut anzusehen. Eine direkte Konfrontation zwischen den Kulturen kann laut Van Uffelen (2004b) nicht stattfinden, da der absolute Ausgangspunkt, an dem die eine Kultur beginnt und endet und die andere daraufhin beginnt, fehlt (703). Nicht das 'Fremdsein' diskutiert Abdolah in seinen Werken, sondern er kreiert einen Raum, in dem das Gefühl des 'Fremdseins' Gestalt bekommen und sich entfalten kann (704). Als Werkzeug dient ihm dabei die Interferenz, genauer gesagt die Strategie, diverse Elemente aus dem Persischen zu übernehmen und mit dem niederländischen Kontext zu konfrontieren. Abdolah platziert seinen Flüchtling in eine suchende Position und versetzt auch den Niederländer an diesen Platz, sodass das, was ganz selbstverständlich als 'eigen' und 'fremd' aufgefasst wird, plötzlich unter einem ganz anderen Blickwinkel betrachtet wird. Das Resultat einer solchen Herangehensweise ist dann kein Vergleich zwischen den Kulturen mit einer Reihe an sie voneinander trennenden Differenzen, sondern ein Prozess der Interferenz, der mehr Gemeinsamkeiten zwischen den vormals als grundverschieden angesehenen Entitäten preisgibt

---

<sup>145</sup> "Ich kam aus einem Land mit einer reichen, alten Literatur; wo Freiheit nicht gekannt wird, wo die Sprache im Schatten der Diktatur Gestalt bekommen hat. Und nun befinde ich mich auf einmal in einer Sprache, in der Freiheit normal ist. Die Freiheit, die ich in der niederländischen Sprache habe, habe ich in der persischen Sprache nicht. Unsere Annäherungen sind ganz anders. Wenn ich im Persischen über meine Geliebte spreche, kriegst du als Leser nie die Angaben meiner Geliebten, du wirst nie dahinterkommen, wie ihre Augen aussehen, welche Farbe sie haben, wie ihre Lippen sind, welche Kleider sie trägt. Aber in der niederländischen Literatur bekommst du sogar Information über die Farbe der Socken der Geliebten."

als vielleicht angenommen oder auf den ersten Blick sichtbar. Bei Abdolah geht es nicht um einen Vergleich zwischen den Kulturen, also einer Gegenüberstellung von als divergierend angesehenen Kulturen, in der die Differenz zwischen dem ‘Eigenen’ und dem ‘Fremden’ sichtbar und in Folge als feststehend angenommen wird. In seinen Werken schafft er den Raum, an dem die Erfahrung einer Interferenz zwischen verschiedenen Kulturen ermöglicht wird. Van Uffelen (2004b) spricht in diesem Zusammenhang von der Grenze, an der die Kulturen sich treffen, wodurch “jeder fremd, jeder allochthon, jeder Emmigrant” (705) wird. Der Terminus ‘Grenze’ sollte an dieser Stelle meines Erachtens jedoch besser vermieden werden, da die Grenze genau wieder jene trennende Komponente darstellt, die im Sinne der Transkulturalität negiert wird. Vielmehr schafft Abdolah eine Art kulturellen Synkretismus, infolgedessen die persische und die niederländische Kultur im Rahmen neuer Ausdrucks- und Darstellungsformen thematischer, sprachlicher und kultureller Art vermischt werden. Abdolah selbst meint in seinen Werken eine neue Welt zu erschaffen: “In mijn eerste boek was het nog oorlog. De eerste zin van *De adelaars* luidt: ‘Gerard heeft me nog nooit recht in de ogen gekeken.’ Dat is de botsing tussen de wereld van de vluchteling en de Nederlander. In mijn tweede boek lopen de twee werelden waarin ik leef parallel. Ze vloeien in elkaar over en vormen een nieuwe wereld, een combinatie van heden en verleden”.<sup>146</sup> (Hoogervorst 2000: 54) Fremdheit erscheint hier auch nicht, wie so oft, “als soziale Tatsache oder persönlich-biographische Erfahrung, die der Aufarbeitung bedarf, etwa in der Form von “Verständigungs- oder Betroffenheitstexten”, sondern als eine Form jener Interferenz Erfahrungen, die das Gewebe der Kultur selbst ausmachen und die gestalten können, die grundlegende Funktion der Kunst darstellt”. (Nell 1997: 38) In diesem Sinne “oszilliert [sie; die Literatur von Migranten, SM] zwischen beiden Positionen und hält in genauem Sinn das Transitorische menschlicher Existenz unter den Bedingungen moderner Mobilitäts- und Beschleunigungsverfahren im Bild fest”. (ibid.; meine Kursivierung) Zu einer ähnlichen Konklusion kommt Isabel Hoving (1998), die feststellt, dass literarische Texte, die in der Diaspora entstanden sind, auf die unterschiedlichen Orte, die im Laufe der Zeit passiert wurden, verweisen, diese jedoch nicht als feststehende Räume mit gewissen Merkmalen angeben, sondern diese jedes Mal aufs Neue konstruieren (49). Diese These kann auch auf die Figur Abdolahs und sein Schaffen umgelegt werden: Er schreibt nicht zwischen den Kulturen, sondern durch die Kulturen hindurch, in einem eigenen Raum, der ohne zeitliche und räumliche Begrenzungen nach

---

<sup>146</sup> “In meinem ersten Buch herrschte noch Krieg. Der erste Satz von *De adelaars* lautet: ‘Gerard hat mir noch nie direkt in die Augen gesehen.’ Das ist der Zusammenprall der Welt des Flüchtlings und der des Niederländers. In meinem zweiten Buch laufen die beiden Welten, in denen ich lebe, parallel. Sie fließen in einander über und formen eine neue Welt, eine Kombination von Gegenwart und Vergangenheit”.

innen und außen besteht und sich im Sinne einer inhärenten Dynamik immer wieder neu konstituiert, strukturiert und evoluiert. Einen vergleichbaren Ansatz bietet Chambers (1996), der meint, dass Sprache im Prozess der Migration “zum Reisegespräch” werden könne, “zum konstanten Reisen über die Schwelle zwischen Ereignis und Narration, zwischen Urheber-schaft und Auflösung, zwischen Repression und Repräsentation, zwischen Machtlosen und Mächtigen, zwischen dem anonymen Vortext und der anerkannten textuellen Verschriftung”. (12f.) Diese “Bewegung hin zum Dialog, zu einem Verständnis zu Sprache, das Kultur, Ge-schichte und Unterschiede nicht nur reflektiert, sondern sie auch produziert” (ibid. 14) ist es, die uns von starren Begriffen von Kultur, Sprache und Identität wegführt und den dynami-schen und konstruierten Charakter all dieser Entitäten aufzeigt. Dabei ist eine gewisse Nähe zur neuen Kultur, in Abdolahs Fall der niederländischen, von fundamentaler Relevanz für den Gebrauch der Muttersprache, denn nur durch diese Nähe könne die Muttersprache laut Chiel-lino (2000) “aufgebrochen [...] und von ethnozentrischen Steuerungsmustern” befreit werden, sodass “die Fremdsprache nicht zur Synthese der Kulturen mißbraucht wird, sondern zu Auf-deckung interkultureller Vorgänge eingesetzt wird”. (59)

### 5.3.1.3 *Politik und Islam*

Es gibt Schriftsteller, die in ihrer eigenen geschlossenen Welt leben, durch eine psychische Wand getrennt von den Ereignissen, die in dieser Zeit die Welt bewegen. Joyce schreibt am ‘Ulysses’ in Zürich in den Jahren des Ersten Weltkriegs, ohne sich um diesen Krieg zu kümmern. Musil schreibt am dritten Teil des ‘Mann ohne Eigenschaften’ während des Zweiten Weltkriegs, und er registriert die Nachrichten von der Lage an der Front gleichgültig, als handle es sich um ‘Sportnachrichten’ (nach Aussagen eines Zeitzeugen).

Ernest Renan schreibt seine ‘Dialoge’ im Jahre 1871, in Versailles, als die Preußen Frankreich besiegen. Doch dieses Drama hinterläßt keine Spuren in den ‘Dialogen’. (“Er mied den Trubel, die Politik, das Gewöhnliche”, schreibt G. Glass über Renan).

Für sie alle ist die Politik ein Feind der Literatur, der diese von der Bühne der Welt verdrängt, sie unterdrückt und zerstört. Sie haben keine Probleme, wenn es gilt, eine Wahl zu treffen – in ihren Augen zählt nur die Kunst. (Kapuściński 2008: 16f.)

“Ik verzet me met Nederlandse woorden tegen de Iraanse dictatuur. Ik schrijf de geschiedenis van een volk. Het is mijn manier van vechten. Ik probeer zo de doden weer tot leven te

wekken, terug te pakken wat de dictatuur me heeft afgenomen”<sup>147</sup>, so Abdolah gegenüber Frank Kools (1996). Diesen Kampf und Einsatz für das persische Volk ebenso wie für alle anderen Benachteiligten und Unterdrückten dieser Erde sieht Abdolah als fundamentale Aufgabe eines jeden Schriftstellers an, was ihn von den in Kapuściński's einleitendem Zitat angeführten Autoren grundsätzlich unterscheidet. Genauso ist die Beschäftigung mit dem Islam nach einer jahrzehntelangen Abkehr vom Glauben für ihn eine natürliche Entwicklung, wie wir im Folgenden noch sehen werden.

Literatur hat für Abdolah einen zeitlosen Wert und muss seiner Ansicht nach immer mit einem starken gesellschaftlichen Verantwortungsbewusstsein verbunden sein, aus dem auch ein gewisses politisches und soziales Engagement hervorgeht. Über seine eigene schriftstellerische Tätigkeit sagt Abdolah, dass sie nicht einen gewöhnlichen Job darstelle, den man des Geldes oder des Prestiges wegen ausführt, sondern vielmehr eine persönliche Pflicht, die “net zo mooi als het leven, net zo onontkoombaar als de dood en net zo noodzakelijk als ademen”<sup>148</sup> (Ham & Van Rooij 2006: 30) ist. Vor allem in seinen Kolumnen für *De Volkskrant*, die Abdolah seit 1996 schreibt, kann er seine ‘Pflicht’ ideal umsetzen, obwohl er anfänglich zögerte, das Angebot anzunehmen:

Waarom was ik eigenlijk bang om met de rubriek te beginnen? Kijk, ik werd in het diepe gegooid. In het diepe van de vrijheid. Het was heel anders dan verhalen schrijven. Ik moest mijn veilige schrijvershokje verlaten en mijn voet op de grond zetten, op de harde grond van de Nederlandse samenleving. Hier heb je de krant! Hier de pen! Laat zien wie je bent. O God, wat angstaanjagend. Als ik in mijn vaderland gebleven was, had ik die vrijheid misschien honderd jaar later gekregen, wanneer ik niet meer bestond. De column is voor mij een serieuze oefening in vrijheid. Een kwestie van nu of nooit. De angst, die faalangst heb ik nog steeds niet helemaal onder de duim.<sup>149</sup> (Vorwort Abdolah 2001a)

Diese wöchentlichen Kolumnen schreibt Abdolah unter dem Pseudonym ‘Mirza’, was so viel bedeutet wie ‘Chronist’. Im alten Persien wurde der Chronist des Königs mit diesem Titel angesprochen. Dieses Pseudonym hat Abdolah bewusst gewählt, um seine eigene Rolle deutlich zu machen, denn – so zu lesen im Vorwort der ersten Sammlung seiner Kolumnen, eben-

---

<sup>147</sup> “Ich wehre mich mit niederländischen Worten gegen die iranische Diktatur. Ich schreibe die Geschichte eines Volkes. Es ist meine Art zu kämpfen. Ich versuche so die Toten wieder zum Leben zu erwecken, zurückzuholen, was mir die Diktatur weggenommen hat.”

<sup>148</sup> “genauso schön wie das Leben, genauso unvermeidlich wie der Tod und genauso nötig wie das Atmen.”

<sup>149</sup> “Warum hatte ich eigentlich Angst, mit dieser Rubrik zu beginnen? Schauen Sie, ich wurde in die Tiefe geworfen. Autorenhöhle verlassen und meinen Fuß auf den Grund setzen, auf den harten Grund der niederländischen Gesellschaft. Hier hast du die Zeitung! Hier den Stift! Lass sehen, wer du bist. Oh Gott, wie beängstigend. Wäre ich in meiner Heimat geblieben, hätte ich die Freiheit vielleicht hundert Jahre später bekommen, wenn ich nicht mehr existierte. Die Kolumne ist für mich eine ernsthafte Übung in Freiheit. Eine Frage von jetzt oder nie. Die Angst, die Angst zu versagen, habe ich noch immer nicht im Griff.”

falls *Mirza* betitelt – diese Kolumnen seien Chroniken seiner, d.h. Abdolahs Zeit (Vorwort Abdolah 1998). Über seine Arbeit an den Kolumnen sagt der Autor:

Columns schrijven is een andere discipline dan proza. Je moet in vijfhonderd woorden je verhaal kwijt, je hebt een deadline, je hebt haast, je moet meebewegen met de actualiteit. Toen ik als columnist begon, dacht ik: Nederland heeft geen extra journalist nodig. Doe wat je opdracht is. Maar wat de opdracht was, wist ik niet. Daarom experimenteer ik elke keer opnieuw. *Mirza* is mijn werkplaats geworden. Op die plek in de krant geef ik mijn mening.<sup>150</sup> (Abdolah 2001b: 48)

In seiner Kolumne nimmt Abdolah die Rolle des *Mirza*, des Chronisten, ein, der alle Ereignisse für die zukünftigen Generationen festhält und obendrein kritisch kommentiert. Hierbei schafft er Interferenz sowohl auf thematischem als auf stilistischem Niveau. Der Autor schildert seiner Leserschaft seine Kindheit und Jugend im Iran und seine anfänglichen Schwierigkeiten in den Niederlanden, erzählt über das geistliche Regime der Ayatollahs im Iran und den Widerstand der Menschen dagegen, entlarvt die eine oder andere Eigenheit der Niederlande und ihrer Bewohner, sinniert über ganz alltägliche Situationen, etc. In sehr persönlichem, wenn auch oftmals polemischem, Stil nimmt er Stellung zu aktuellen nationalen und internationalen Geschehnissen aus Politik, Religion, Gesellschaft, Kunst, Literatur, usw. und beleuchtet diese aus der Perspektive des Flüchtlings (Brouwers 2007: 9). Das Weltgeschehen gibt ihm die Themen vor, die er folglich auf sehr eigentümliche Weise diskutieren kann. Dabei ist es ganz egal, ob es sich um gesellschaftliche, soziale, kulturelle (sowohl hoch- als auch populärkulturell), künstlerische, politische, religiöse, geschichtliche, psychologische, wissenschaftliche, usw. Themenkomplexe handelt; ganz egal, ob sich diese Ereignisse rein auf den niederländischen, den persischen oder einen globalen Kontext beziehen; ganz egal, ob diese Geschehnisse brandaktuell sind oder aus der Erinnerung des Autors erst wieder hervorgeholt werden müssen; ganz egal, ob diese geschilderten Erlebnisse den Autor selbst betreffen oder ihm nur durch Erzählungen Anderer bekannt sind; ganz egal, ob diese Anekdoten ihren Ursprung in der Realität haben oder der Phantasie des Autors entspringen. Hier kann Abdolah seinen Gedanken- und Gefühlsassoziationen freien Lauf lassen, kritisch und tolerant, spötelnd und lobend, bewundernd und ablehnend gleichzeitig auftreten. Und er kann vor allem eine Botschaft an Hunderttausende Leser aussenden, auf Missstände aufmerksam machen, an das Gewissen und die Verantwortung der Niederländer appellieren sowie denen eine Stimme

---

<sup>150</sup> “Kolumnen zu schreiben ist eine andere Disziplin als Prosa. Du musst in fünfhundert Worten deine Geschichte erzählen, du hast eine deadline, du hast Eile, du musst dich mit der Aktualität mitbewegen. Als ich als Kolumnist begann, dachte ich: die Niederlande haben keinen zusätzlichen Journalisten nötig. Tu, was deine Aufgabe ist. Aber was meine Aufgabe war, wusste ich nicht. Darum experimentiere ich jedes Mal aufs Neue. *Mirza* ist mein Arbeitsplatz geworden. An dieser Stelle in der Zeitung äußere ich meine Meinung.”



geben, die im medialen Informationsgewirr oft ungehört bleiben (vgl. Mahmody 2009b: 267). Dieselben Ambitionen verfolgte Abdolah bereits Ende der 70er Jahre, als er noch im Iran sein Buch über die persischen Kurden veröffentlichte, denn, wie der Autor erklärt: “Ik vond dat ik de stem van de Koerden moest laten horen. Er werd in die dagen geen woord van hen gepubliceerd”.<sup>151</sup> (Mulder 2001: 39) Soziales Bewusstsein und politisches Engagement waren also von Anfang an die Grundpfeiler der schriftstellerischen Tätigkeit Kader Abdolahs, allerdings wurde die Erfüllung dieser Anliegen im Iran der Ayatollahs, wo jedes ‘Vergehen’ gegen die vom Klerus festgelegten Spielregeln fatale Auswirkungen nach sich zog, unmöglich gemacht. In den Niederlanden angekommen, befand sich Abdolah plötzlich nicht mehr in einer Diktatur, sondern in einer Demokratie und “[i]neens had een Perzische schrijver zijn handen vrij gekregen”.<sup>152</sup> (Heynders & Paasman 1999: 365) Nicht nur die Person Abdolah befand sich nun in Freiheit, sondern auch seine Gedanken und Worte. Von nun an konnte er alles zu Papier bringen, was ihm in der Seele brannte, ganz ohne Angst vor politischer Verfolgung und Repressalien gegen ihn und seine Familie. Diese neugewonnene Freiheit birgt aber auch ihre negativen Seiten in sich, denn sie verursacht Schuldgefühle und ein schlechtes Gewissen bei Abdolah, da er nun das Privileg besitzt, sich in einer sicheren, freien, demokratischen Umgebung zu entfalten, während die meisten seiner Leidensgenossen noch stets im diktatorischen klerikalen Regime des Iran gefangen sind: “Ik voel me altijd schuldig: zij liggen daar begraven, ze zijn dood of zitten in de gevangenis en Kader Abdolah heeft een royaal leven”.<sup>153</sup> (Ham & Van Rooij 2006: 30) Diese Gefühle von Schuld bekämpft Abdolah mit dem Versprechen, sich für die Belange derjenigen einzusetzen, die nicht dasselbe Glück hatten wie er, sodass er letztendlich nicht umsonst in die Niederlande gekommen sei. Die niederländische Sprache fungiert dabei als eine Art Mittel zur Befreiung, mit dem er sich seine Erfahrungen von der Seele schreiben und gleichzeitig auch das Schicksal Anderer für eine breite Öffentlichkeit zugänglich machen kann. Diese niederländische Sprache, “die Sprache meines Gastgebers”, gestattete es Abdolah, in die Welt der Freiheit einzutauchen (ibid.). In diesem neuentdeckten Raum erschlossen sich ihm gänzlich neue Ausdrucksmöglichkeiten auf thematischem, stilistischem und narrativem Niveau.

Nehmen die regionalen, nationalen und internationalen politischen Entwicklungen und Probleme einen zentralen Platz innerhalb seiner Kolumnen ein, so laufen sie in Abdolahs Er-

---

<sup>151</sup> “Ich fand, dass ich die Stimme der Kurden hören lassen musste. In diesen Tagen wurde kein Wort von ihnen publiziert.”

<sup>152</sup> “auf einmal hatte ein persischer Autor seine Hände freibekommen”

<sup>153</sup> “Ich fühle mich immer schuldig: sie liegen dort begraben, sie sind tot oder sitzen im Gefängnis und Kader Abdolah hat ein großzügiges Leben.”

zählungen und Romanen anfangs eher im Hintergrund mit, ehe er sich in seinen letzten Romanen explizit der Politik zuwendet. Die Politik hat immer Auswirkungen auf die Hauptpersonen, meistens Flüchtlinge aus dem Iran. Aufgrund der politischen Lage in ihrem Heimatland mussten diese Personen es verlassen, da sie im Widerstand gegen die Machthaber verwickelt waren und somit politisch verfolgt wurden. Um sich selbst und ihre Familien zu schützen, entschieden sie sich für ein Leben im Exil. Eine Rückkehr in die Heimat ist somit ausgeschlossen, würde dies doch zu ihrer erneuten Verfolgung und letztendlich wahrscheinlich sogar zu Inhaftierung, Folter und/oder Exekution führen.

In *De reis van de lege flessen* wird der politischen Ebene hinter dem Schicksal des Flüchtlings Bolfazl noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt, denn seine Ankunft in den Niederlanden sowie die anfänglichen Eingewöhnungsschwierigkeiten stehen hier zentral. Im zweiten Roman *Spijkerschrift* allerdings wird explizit auf die politischen Entwicklungen im Iran eingegangen. Ausgehend von der kleinen Stadt Senedjan, berühmt wegen einer Höhle und eines Brunnens, nimmt Abdolah seine Leser mit auf eine Reise durch beinahe 100 Jahre persischer Geschichte. In der besagten Höhle am Safranberg befinden sich vor 3.000 Jahren in die Wand gemeißelte Worte in Keilschrift, die bis heute noch nicht entziffert werden konnten. Am Eingang zu dieser Höhle befindet sich ein Brunnen, in dem sich der zwölfte und somit letzte Imam der Schiiten, Mahdi, versteckt halten soll, bis er am Jüngsten Tag wieder erscheinen wird. Als der erste Schah des Iran, Reza Khan, im Zuge seiner umfangreichen und rücksichtslosen Modernisierungsmaßnahmen Anfang der 1920er Jahre Eisenbahngleise durch den Safranberg bauen und den dazugehörenden Brunnen zumauern lassen wollte, wehrten sich die Bewohner Senedjans, unter ihnen Aga Akbar, vehement gegen die Zerstörung dieses kulturellen Artefakts und religiösen Heiligtums. Abdolah erklärt in *Spijkerschrift* nicht nur die Umstände, unter denen Reza Khan, der erste Schah des Iran aus der Pahlevi-Dynastie, durch einen Staatsstreich an die Macht kam, sondern auch, wie dessen Sohn Reza Pahlevi gestützt durch die USA, Großbritannien und Frankreich mit aller Macht und Brutalität versuchte, aus dem Iran eine moderne Industrienation nach westlichem Vorbild zu schaffen, wobei keinerlei Rücksicht auf kulturelle, religiöse und traditionelle Gefühle der Menschen genommen wurde. Auch der Sturz Reza Pahlevis im Zuge der Islamischen Revolution im Jahre 1979 und die Ausrufung eines islamischen Gottesstaates durch die Ayatollahs unter der Führung Khomeinis ist Thema dieses Romans. 40 Jahre nach Aga Akbars Engagement gegen den Bau der Eisenbahngleise schließt sich Ismaiel, sein Sohn, der linken Studentenbewegung an, um zunächst gegen die Politik von Schah Reza Pahlevi und danach gegen das Regime der Geistlichen zu kämpfen. Auch Ismaiels Schwester Goudklokje ist im politischen Widerstand gegen die geist-

lichen Führer des Landes aktiv involviert und setzt damit ihr Leben aufs Spiel. Ismaiel muss letztendlich aus dem Iran fliehen, während seine Schwester sich vor ihren Häschern in die Berge zurückzieht. Ihr Schicksal bleibt ungewiss, denn Abdolah lässt es seinen Lesern offen zu entscheiden, ob Goudklokje den Fängen der Ayatollahs entkommen und im Iran untertauchen konnte, wie ihr Bruder ein Leben im Exil führt oder aber letztendlich doch aufgespürt und exekutiert wurde.

Eine noch größere Rolle als in *Spijkerschrift* nimmt die Politik im Roman *Het huis van de moskee* ein. Da dieser Roman zur Gänze im Iran situiert ist, fokussiert Abdolah auch ausschließlich auf die persische Kultur, Geschichte, Politik und Religion. Stärker als in den bisher besprochenen Werken sind hier Politik und Religion (teilweise untrennbar) miteinander verknüpft. *Het huis van de moskee* ist eine Art Familienchronik im Stile von Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit*, die zum Teil auch Abdolahs eigene Familiengeschichte wiedergibt.<sup>154</sup> Die Erzählung erstreckt sich über mehr als 20 Jahre (Ende der 1960er bis hinein in die 1990er Jahre). Im Mittelpunkt steht ein Haus, das direkt an die Djome-Moschee ('Freitagsmoschee') der Stadt Senedjan angrenzt und deren Bewohner eng mit dem Gotteshaus verbunden sind. Das Haus wird von den drei Cousins Aga Djan, Alsaberi und Moázen sowie deren Familien bewohnt. Aga Djan ist ein anerkannter Teppichhändler und sozusagen Haupt des hiesigen Bazzars, nebenbei verwaltet er auch noch die Moschee. Seine Cousins Alsaberi und Moázen sind der Imam bzw. der Muezzin der Moschee. Als 1979 der Schah gestürzt und die Islamische Revolution ausgerufen wird, schlägt die Stimmung innerhalb des Hauses um. Während sich einige von Aga Djans Familienmitgliedern zu glühenden Anhängern der an die Macht gekommenen Ayatollahs und deren fundamentalistischen, orthodoxen Auslegung des Islam entwickeln, stellen sich andere ganz bewusst gegen die neue, islamisch orientierte Gesellschaftsordnung, die für das Volk keineswegs die versprochenen Verbesserungen bringt, sondern vielmehr die diktatorischen Methoden des von ihm bekämpften Schah – Überwachung, Verfolgung, Erpressung, Folter, Exekution – fortführen. Letztendlich zerbricht die Familie an den divergierenden politischen und ideologischen Auffassungen. Abdolah präsentiert in *Het huis van de moskee* eine Chronologie der modernen Geschichte des Iran (vgl. Mahmody 2009b: 265), betont jedoch selbst in einer Notiz am Ende des Buches die Fiktionalität seines Romans: "Obwohl die Geschichten des Romans auf historischen Ereignissen fußen, dürfen alle Namen und Anekdoten, die an die Wirklichkeit erinnern, nach dem Gesetz der Literatur gelesen werden". Der Roman beginnt im Jahre 1969 mit der Mondlandung der

---

<sup>154</sup> Gewidmet ist der Roman Aga Djan, Abdolahs Onkel, mit den Worten: "Aan Aga Djan, om hem te laten gaan". (Abdolah 2009), übersetzt: "Agha Djan gewidmet, um ihn gehen zu lassen." (Abdolah 2008c)

Amerikaner, die die Hauptpersonen im Fernsehen mitverfolgen, und endet zu Beginn der 1990er Jahre.<sup>155</sup> Als Leser nimmt man am prunkvollen Leben des Schah und dessen zwanghaften Bemühungen, den Iran zu industrialisieren und an den westlichen Lebensstil anzupassen, ebenso teil, wie an der Machtübernahme der schiitischen Ayatollahs und deren Ausrufung des islamischen Gottesstaates. Kurz zusammengefasst behandelt Abdolah Entwicklung und Ausbruch der Islamischen Revolution, sowie die Maßnahmen zur Festigung derer Ideale über die Jahrzehnte hinweg. Beginnend bei den Modernisierungs- und Umwälzungsprogrammen des ersten Schah Reza Khan, der den Frauen verbot, den Tschador zu tragen und das Gesellschaftsbild des damals noch archaischen Iran in eine Kopie einer westlichen Konsumgesellschaft verändern wollte, spannt Abdolah den Bogen weiter über Schah Reza Pahlevi, der die Ideen seines Vaters weiterspann und den Iran auf jeder Ebene verwestlichen wollte. Dies wollte er vor allem durch tiefgreifende Maßnahmen auf kulturell-religiöser und auf wirtschaftlicher Ebene bewerkstelligen. So wurde die öffentliche Ausübung jeder Religion sowie das Aufrechterhalten jahrhundertealter Traditionen untersagt, da die Iraner sich an den neuen westlichen Lebensstil anpassen sollten. Auf wirtschaftlicher Ebene setzte der Schah den Ausverkauf iranischer Rohstoffe und Bodenschätze zu Schleuderpreisen an die USA und Europa, die Förderung ausländischer Investitionen im Land anstelle von nationalen Fördermaßnahmen und die übergangslose Übernahme westlicher Wirtschaftsprogramme, anstatt sich um die tatsächlichen Belange der Bürger zu kümmern, durch. Diese neuen Umstände führten zu enormen sozialen Missständen und Mängeln innerhalb des Landes, was die Iraner in Aufruhr versetzte. Ihre letzten Hoffnungen setzten sie in eine komplette Umwälzung der Gesellschaftsordnung sowie der politischen und wirtschaftlichen Vorgehensweisen, was anfänglich durch Studentengruppen getragen wurde. Nachdem auch die islamischen Geistlichen, geführt von dem zum damaligen Zeitpunkt im vom Schah verordneten Exil in Frankreich lebenden Ayatollah Khomeini, sich in diesen Kampf einmischten, brach die Revolution aus.

Der stetige Kampf zwischen Tradition und Moderne ist in *Het huis van de moskee* allgegenwärtig. Die Grausamkeiten beider Regime werden vom Autor dabei nicht ausgespart, sondern direkt mit dem Schicksal der Familie Aga Djans verbunden. So wenden sich Mitglieder der Familie Aga Djans einem extrem ausgelegten Islam zu. Aga Djans Schwägerin Zinat entwickelt sich nach dem Tod ihres Mannes Alsaberi, der der Imam der Moschee war, zu einer radikalen Verfechterin der Islamischen Revolution und deren Ideologie. Zunächst besucht sie nur religiöse Diskussionsrunden, wo sie Suren aus dem Koran bespricht und Suchenden

---

<sup>155</sup> Der Tod des Ayatollah Khomeini im Jahre 1989 wird noch geschildert. Danach erfahren wir außerdem, dass einer der Bewohner des Hauses der Moschee, nämlich Shahbal, sich in die Niederlande abgesetzt hat.

Ratschläge gibt. Durch die Erfolge der Revolution bestärkt, schließt sie sich einer religiösen Bewegung an, die jeglichen westlichen Einfluss zutiefst ablehnt und vor allem Frauen für ihre ‘Vergehen’ in Form von rigiden Strafen büßen lässt. Zinat bekommt stets mehr Macht zugesprochen, bis sie letztendlich die Rolle der Rechtssprecherin erhält: Sie ist es, die entscheidet, wer am Leben bleiben darf und wer nicht. Selbst als ihr Sohn Ahmad vor ein Revolutionsgericht gestellt wird und ihm die Todesstrafe bevorsteht, zeigt sie keinerlei Mitleid. Letztendlich wird sie aber Opfer ihrer Gnadenlosigkeit und Grausamkeit: Sie wird bei einem Salzsee am Rande der Stadt Senedjan ermordet aufgefunden mit einem Zettel um ihren Hals, auf dem notiert steht: “Ze dwong jonge ongetrouwde vrouwen die de doodstraf gekregen hadden om met een islamiet naar bed te gaan voordat ze geëxecuteerd werden. Aan dit zoute meer is zij terecht en gestraft. Het was de wens van de moeders wier dochters bruid zijn geworden in de laatste nacht van hun leven”.<sup>156</sup> (Abdolah 2009: 369) Auch Galgal, der junge, gerissene Imam, der Alsaberis Tochter Sediq heiratet, entwickelt sich zu einem wahren Fundamentalisten. Der in Qom, der Hochburg des schiitischen Islam, ausgebildete Imam, der als vorläufiger Ersatz für den verstorbenen Alsaberi einspringen soll, ist ein ausgezeichnete Prediger, der immer am aktuellsten Stand der nationalen und internationalen politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse ist. Der Schah und dessen westlicher Lebensstil, dem folgend dieser alle Iraner und Iranerinnen sehen möchte, sind ihm ein Dorn im Auge, wodurch diese vielfaches Thema seiner Predigten werden. Sehr bald ruft Galgal auch zu gewaltsamem Widerstand gegen die Monarchie auf, was zu Bombenanschlägen im Umkreis von Senedjan und danach im ganzen Land führt. Sich stets mehr seinen religiösen und politischen Aktivitäten widmend, trennt sich Galgal von seiner Frau Sediq und lässt auch den kleinen Sohn Hagedis zurück, der verursacht durch eine Schwäche im Rückgrat nur auf allen Vieren krabbeln kann. In der Hierarchie der an der Islamischen Revolution beteiligten Personen steigt Galgal immer höher, bis er letztendlich zur rechten Hand Khomeinis wird. Dieser ernennt ihn zum sogenannten ‘Richter Gottes’, d.h. dass er Prozesse gegen ‘Feinde’ des Systems führen darf. In seinem alleinigen Ermessen liegt es zu entscheiden, wer welche Strafe ausfasst und oft entscheidet er sich für die Todesstrafe. Auch Djawad, Aga Djans Sohn, wird vor dieses Gericht gestellt. Galgal gibt seinem ehemaligen Schwager überraschenderweise die Chance zu entkommen, indem er ihm rät, zu gestehen, dass er mit westlichen Geheimdiensten zusammen arbeitet, aber Djawad steht zu seinen Prinzipien und so wird auch er letztendlich exekutiert. Ahmad, Aga Djans Neffe, wird

---

<sup>156</sup> “Sie zwang junge, unverheiratete Frauen, die zum Tode verurteilt wurden, vor der Hinrichtung zum Beischlaf mit einem Islamisten. An diesem Salzsee wurde sie abgeurteilt und bestraft. Dies geschah auf Wunsch der Mütter, deren Töchter in ihrer letzten Nacht zu Bräuten wurden.” (Abdolah 2008c: 354)

ebenfalls durch Galgal der Prozess gemacht, da sein Name in Akten des ehemaligen Geheimdienstes des Schah aufgetaucht war. Ihm ergeht es besser als Djawad: Er darf am Leben bleiben, wird aber zu zehn Jahren Haft verurteilt. Galgal soll für seine Taten jedoch schwer büßen: Nachdem er nach Kabul geflohen ist und sich ein neues Leben aufgebaut hat – so heiratet er und wird erneut Vater – und sich in Sicherheit wiegt, spürt Shahbal ihn auf und ermordet Galgal für die Verbrechen, die dieser der Familie Aga Djans und dem ganzen persischen Volk angetan hat.

Neben den fundamentalistischen und religiös verblendeten Familienmitgliedern gibt es aber auch Kräfte, die sich gegen die Islamische Revolution und die Exzesse der Ayatollahs richten. Der Kampf des iranischen Volkes gegen Unterdrückung und Folter bleiben in *Het huis van de moskee* nicht unbesprochen. Shahbal, der Sohn von Aga Djans Bruder Moázen, geht – genauso wie sein Schöpfer Kader Abdolah – nach Teheran, um Physik zu studieren und macht dort Bekanntschaft mit verschiedenen linken Organisationen, die sich sowohl gegen die Politik des Schah als später gegen die der Ayatollahs wenden. Zunächst engagiert er sich nur als Berichterstatter für eine Studentenzeitung, später aber auch als Autor für eine linke, verbotene Guerillabewegung. Von dieser angestachelt, ermordet er den Imam der Moschee von Senedjan und rächt sich schließlich auch an Galgal, indem er diesen erschießt. Nach dieser Tat sieht sich Shahbal schließlich gezwungen, sein Land zu verlassen und in den Niederlanden Zuflucht zu suchen. Neben Shahbal ist auch Djawad aktives Mitglied der Opposition gegen das Regime der Ayatollahs.

Aga Djan nimmt in diesem Treiben eine gemäßigte Position ein und kehrt sich gegen jede Form des Extremismus, das bedeutet in diesem Falle sowohl gegen den Modernisierungswahn des Schah als auch gegen die fundamentalistische Auslegung des Islam durch die Geistlichkeit. Aga Djan tritt für die Beibehaltung von Traditionen ein, betont aber auch die Notwendigkeit, mit dem Fortschritt zu gehen und dessen Errungenschaften bestmöglich zu nutzen.

Auch der achtjährige Krieg (1980-1988) zwischen dem Irak und dem Iran, in dem Millionen von Menschen ihr Leben ließen, wird in *Het huis van de moskee* – wenn auch eher am Rande – angeschnitten.

Die Grausamkeiten der politischen Diktatur sowohl auf Seiten der persischen Monarchie als auch durch den Klerus, die eingeschränkte Meinungsäußerung, die Verfolgung politisch Andersdenkender und vom System Abweichender, sowie den Einsatz von brutalen und grausamen Methoden zur Abschreckung und Einschüchterung des Volkes ebenso wie zur Bestrafung politischer 'Feinde' und der Erzwingung von (wenn auch nur vorgeblichen) Ge-

ständnissen schildert Abdolah schonungslos und direkt. Diese Darstellungen sind oft wie kurze Nachrichtenmeldungen, Artikel aus der Zeitung oder Berichte aus dem Radio gestaltet, wodurch dem Leser die Möglichkeit gegeben wird, noch näher am aktuellen Geschehen zu stehen und sozusagen alles unmittelbar miterleben zu können. Abdolah generiert so eine gewisse Authentizität des Erzählten. Auf diese Weise erfahren wir von der Flucht des iranischen Präsidenten Banišadr nach Paris und von den zahlreichen Todesurteilen, die von den im Eiltempo errichteten Gerichtshöfen der Revolution ausgesprochen werden. Diese kurzen Mitteilungen erfüllen die Funktion historischer Dokumente, denn sie geben – wenn auch in vereinfachter und kompensierter Form – die politischen Geschehnisse jener Zeit völlig faktengetreu wieder. Auch in Abdolahs Sprache spiegelt sich die Brutalität der Diktatur wieder. Ist der erste Teil des Romans noch in bildreichem, poetischem Stil geschrieben und evoziert ein idyllisches Bild des Iran, wird der zweite durch den Gebrauch düsterer, brutaler Bilder, harter Sprache und feindseligem Vokabular gekennzeichnet. Der Tod der beiden alten Damen Golbanoe und Golebeh, vom Autor liebevoll ‘Großmütter’ genannt, bedeutet den Bruch im Erzählstil: Die Personen verschwinden in den Hintergrund, während die politischen Ereignisse in den Vordergrund treten. Der Autor selbst erklärt diese Wendung wie folgt:

Het Iran van mijn kindertijd was heel rustig, we woonden in dat grote huis met veel mensen, die allemaal de tradities naleefden. [...] Maar abrupt kwam de revolutie en in drie jaar tijd was alles kapot. Even later was mijn land in oorlog met Irak, een oorlog die miljoenen levens heeft geëist. Veel van mijn vroegere vrienden zijn vermoord en ikzelf moest het land uit vluchten. Die episode kon ik niet met dezelfde rust schrijven als de eerste 200 pagina's, die in poëtisch proza gesteld zijn. Zodra de ayatolla's aan de macht komen, wordt de taal aggressiever. Je zou het kunnen vergelijken met Duitsland voor en na Hitler. Voor het nazisme de macht greep, leidden die mensen een rustig bestaan. Ze maakten muziek, hielden van literatuur, dronken wijn. Het was een vreedzame samenleving. Maar zodra Hitler kwam, hield dat allemaal op en werd het leven aggressief, wat ook in de taal tot uiting kwam.<sup>157</sup> (Messeman 2006)

Wie Kader Abdolah immer wieder in Interviews, Essays und literarischen Beiträgen betont, wuchs er in einer streng gläubigen Familie auf, die wie die Familie Aga Djans in *Het huis van de moskee* direkt neben einer Moschee wohnte. Geprägt vom Koran und einer strengen Aus-

---

<sup>157</sup> “Der Iran meiner Kindheit war sehr ruhig, wir wohnten in diesem großen Haus mit vielen Menschen, die alle die Traditionen befolgten. [...] Aber abrupt kam die Revolution und in drei Jahren war alles kaputt. Ein wenig später stand mein Land im Krieg mit dem Irak, ein Krieg, der Millionen Leben gefordert hat. Viele meiner früheren Freunde wurden ermordet und ich selbst musste aus dem Land fliehen. Diese Episode konnte ich nicht mehr mit derselben Ruhe schreiben wie die ersten 200 Seiten, die in poetischer Prosa verfasst sind. Sobald die Ayatollahs an die Macht kommen, wird die Sprache aggressiver. Man könnte es mit Deutschland vor und nach Hitler vergleichen. Bevor der Nationalsozialismus die Macht ergriff, führten die Menschen ein ruhiges Leben. Sie machten Musik, mochten Literatur, tranken Wein. Es war ein friedliches Zusammenleben. Aber sobald Hitler kam, hörte das alles auf und wurde das Leben aggressiv, was auch in der Sprache zum Ausdruck kam.”

legung des Islam, führte diese enge Bindung an die Tradition zu diversen Einschränkungen im Leben der Familie:

Door de eeuwen heen had steeds een imam uit ons huis de moslims uit de regio geleid. De hele wereld mocht thuis een radio hebben, maar in ons huis zou dat onreine ding nooit een plaats krijgen. De stem van de corrupte sjah mocht ons privé-domein niet bereiken. Ons huis was het huis van de geesten en de oude preken, het huis van de sprookjes en de poëzie. Muziek was niet voor ons, liedjes evenmin. Bij ons klonken alleen de goddelijke stemmen, en de grootmoeders neurieden de heiligste Schriften.<sup>158</sup> (Mulder 2001: 33)

Mit fünfzehn Jahren brach diese Bindung zum Islam allerdings und Abdolah wandte sich im Zuge seiner marxistischen Einstellung vollkommen vom Glauben ab. Erst nach seiner Flucht in die Niederlande besann sich der Autor wieder auf seine Wurzeln. Die Lage der vielen islamischen Migranten in Europa und die hitzigen Debatten in beinahe jedem europäischen Land rund um das Thema Islam führten bei ihm zu einer Rückkehr in seine Vergangenheit:

Jaren nadat ik hier was gearriveerd, beseftte ik dat duizenden moslims in Nederland en Europa een thuishaven hadden gezocht. Ze waren allemaal arm, ze hadden allemaal een donkere huidskleur en ze hadden allemaal één boek meegebracht: de Koran. Maar zelf was ik door mijn politieke engagement vergeten dat de Koran ook een deel van mezelf was. Ik was vergeten dat dit boek ook het boek van ons huis in Senedjan was. Ik was vergeten dat mijn oom en mijn vader de Koran opengeslagen hadden om op de dag van mijn geboorte een poëtische soera in mijn oor te fluisteren. Plotseling moest ik me daarover door de komst van zoveel moslims in Europa gaan bezinnen. Europa dwong me om weer naar het huis van de moskee te gaan en de Koran ter hand te nemen.<sup>159</sup> (De Moor 2006)

In seinen Werken stellt Abdolah vielfachen Bezug zum Koran her, zitiert Passagen aus den Hadithen<sup>160</sup> und verwebt Suren aus dem Koran in seinen Text, was ebenfalls als ein Beispiel für Interferenz angesehen werden kann. Besonders manifest ist der Islam aber erst in Abdolahs Roman *Het huis van de moskee* (2005), der sich ausführlich mit dem Thema Glau-

---

<sup>158</sup> “Die Jahrhunderte hindurch hatte stets ein Imam aus unserem Haus die Moschee der Region geleitet. Die ganze Welt durfte zu Hause ein Radio haben, aber in unserem Haus sollte dieses unreine Ding niemals einen Platz bekommen. Die Stimme des korrupten Schah durfte unseren Privatbereich nicht erreichen. Unser Haus war das Haus der Geister und der alten Predigten, das Haus der Märchen und der Poesie. Musik war nichts für uns, genausowenig Lieder. Bei uns klangen nur die göttlichen Stimmen und die Großmütter summten die heiligsten Schriften.”

<sup>159</sup> “Jahre nachdem ich hier angekommen war, erkannte ich, dass tausende Moslems in den Niederlanden und in Europa einen Heimathafen gesucht hatten. Sie waren alle arm, sie hatten alle eine dunkle Hautfarbe und sie hatten alle ein Buch mitgebracht: den Koran. Aber ich selber hatte durch mein politisches Engagement vergessen, dass der Koran auch ein Teil von mir selbst war. Ich hatte vergessen, dass dieses Buch auch das Buch unseres Hauses in Senedjan war. Ich hatte vergessen, dass mein Onkel und mein Vater den Koran aufgeschlagen hatten, um am Tag meiner Geburt eine poetische Sure in mein Ohr zu flüstern. Plötzlich musste ich durch das Eintreffen von so vielen Moslems in Europa darüber nachdenken. Europa zwang mich wieder zum Haus an der Moschee zu gehen und den Koran zur Hand zu nehmen.”

<sup>160</sup> Die Hadithen vereinen alle überlieferten Episoden aus dem Leben des Propheten Mohammad.



ben auseinandersetzt. Der Islam wird hier, anders als im gängigen Diskurs, nicht als rückständige, extremistische und gewalttätige Religion dargestellt, sondern als Religion, die vor allem viele Facetten kennt. Dieser Umstand wird bereits durch den Titel des Romans unterstrichen, denn ebenso wie das Haus an der Moschee fünfunddreißig Zimmer zählt, beherbergt auch der Islam eine Vielzahl an unterschiedlichen, teilweise grundlegend divergierenden Strömungen (vgl. Bellon 2005). Gemeint sind hiermit nicht nur die beiden großen Hauptströmungen Schiismus und Sunnismus, sondern auch die vielen kleinen abgespalteten Zweige des Islam, die von Fundamentalisten oftmals als ungläubige Sekten abgetan und deren Mitglieder häufig verfolgt werden. Im Falle des vorliegenden Romans von Abdolah sind hiermit aber auch die vielen Themenkomplexe gemeint, die sich unter dem Nenner 'Islam' vereinen, wie Bellon (2005) so treffend ausdrückt: "Abdolah schuift de gordijnen opzij en laat zien dat er in die kamers zowel politiek, religie, economie, poëzie als liefde bedreven wordt".<sup>161</sup> Was der Autor uns vor allem vor Augen führt, ist der Umstand, dass Moslems (ob gläubig oder nicht) keine 'Eigenbrötler' sind, sondern ganz genauso leben wie alle anderen Menschen auch, Sex haben und ab und zu auch fremdgehen (De Moor 2006).

So präsentiert Abdolah uns auch alle möglichen Ausformungen des Glaubens: Den zutiefst gläubigen und den Traditionen folgenden, aber dennoch aufgeklärten und toleranten Aga Djan; den sich im Zuge seiner Auseinandersetzung mit kommunistischem Gedankengut vom Glauben abgewandten Shahbal; den von Haus aus atheistischen und Gläubigen gegenüber abwertend eingestellten Photographen Nosrat, der lieber ein Schäferstündchen mit seiner Verlobten in der Bibliothek der Moschee abhält als mit den Anderen zum Gebet zu gehen; den fundamentalistischen Imam Galgal, der aufgrund seiner vorgeblichen Rechtschaffenheit und seines tiefen Gehorsams zur rechten Hand Ayatollah Khomeinis aufsteigen und somit der Richter über Leben und Tod werden sollte; die sich von einer normalen Hausfrau in eine glühende Verfechterin der Ideale der Islamischen Revolution einsetzende und Oppositionelle zum Tode verurteilende Zinat; den absolut unpolitischen alten Imam Alsaberi, der wahren Glauben in richtigem Handeln sieht und die Gläubigen zu Besonnenheit und Agieren abseits von jeglichem Extremismus aufruft; den lebenslustigen Prediger Ahmad, Alsaberis Sohn, der eher dem Opium und jungen Frauen zugeneigt ist als dem Predigen in der Moschee; die beiden 'Großmütter' Golbanoe und Golebeh, deren sehnlichster Wunsch es ist, während der Hadsch, der Pilgerfahrt nach Mekka, zu sterben, denn der Überlieferung zufolge kommen diejenigen, die im 'Hause Gottes' (so der Beiname der Kaaba) sterben, direkt ins Paradies.

---

<sup>161</sup> "Abdolah schiebt die Vorhänge zur Seite und zeigt, dass in diesen Zimmern sowohl Politik, Religion, Wirtschaft, Poesie als auch Liebe betrieben wird."

Durch die Darstellung dieser bunten Schar und ihres Glaubens bzw. Nicht-Glaubens gelingt es Abdolah, den Islam und Religion im Allgemeinen in einen größeren Kontext zu setzen. So illustriert er die dem islamischen Glauben inhärente Verknüpfung zwischen Religion und Politik am Beispiel der Islamischen Revolution und deren Auswirkungen auf das Leben der Menschen, gewährt gleichzeitig aber auch einen Einblick in den Einfluss, den der Islam seit seinem Entstehen auf Kunst und Literatur ausübt. Auch jahrhundertealte persische Traditionen, die noch aus der prä-islamischen Zeit und hier vorwiegend aus dem Zoroastrismus stammen, werden vom Autor angeführt, um seinem Publikum deutlich vor Augen zu führen, dass der Iran ein Land ist, in dem die islamische Tradition und die alte persische Kultur nach wie vor neben einander bestehen.

Abgesehen von den expliziten thematischen Verweisen auf den Islam bietet *Het huis van de moskee* aber auch andere Bezugspunkte zum Koran. Der Roman präsentiert sich als eine Sammlung von Anekdoten aus dem Zusammenleben der Bewohner des Hauses, aber auch der Bewohner der Stadt Senedjan. Die vielen kleinen Erzählstränge laufen dabei zu einem großen zusammen, der letztendlich in der Geschichte eines ganzen Volkes mündet, was Interferenz auf narrativem Niveau bedeutet. Abdolah greift auf die aus der alten persischen oralen Tradition überlieferte Erzählweise zurück, verwebt aber auch Gedichtfragmente und Suren aus dem Koran in seinen Text. So verwundert es nicht, dass er seinen Roman mit den folgenden Worten einleitet, die aus zahlreichen Märchen bekannt sind: “Er was eens een huis, een oud huis, dat ‘het huis van de moskee’ heette”.<sup>162</sup> (Abdolah 2009: 9) Die durchwegs kurzen Kapitel sind nach Tieren (‘De Mieren’ (‘Die Ameisen’), ‘Hagedis’ (‘Eidechse’), ‘Vogels’ (‘Vögel’), usw.) Personen (‘Galgal’, ‘Nosrat’, ‘Zinat’, ‘Ghazi, de rechter’ (‘Ghazi, der Richter’), usw.), Orten (‘Teheran’, ‘Parijs’, ‘De tuinen van geluk’ (‘Die Gärten der Wonne’) usw.), Objekten (‘Cinema’ (‘Kino’), ‘Opium’, ‘Television’, usw.) oder Festen bzw. Ereignissen (‘Norooz’ [das persische Neujahrsfest, das mit Frühlingsbeginn gefeiert wird; SM], ‘Aroesi’ [Hochzeit; SM], ‘Preek’ (‘Predigt’), usw.) benannt, was ebenfalls typisch für die persische Tradition des Geschichtenerzählens und die Struktur des Koran ist.<sup>163</sup> Charakteristisch für die orientalische Erzählform ist auch die Anwesenheit des allwissenden Erzählers, der das Geschehen betrachtet, wie auch von Abdolah in *Het huis van de moskee* eingesetzt.

<sup>162</sup> “Es war einmal ein Haus, ein altes Haus, das man ‘das Haus der Moschee’ nannte.” (Abdolah 2008c: 9)

<sup>163</sup> Um diejenigen unter seinen Lesern nicht zu verwirren, die mit der persischen Sprache und Kultur sowie mit dem Islam weniger vertraut sind, stellt Abdolah am Ende des Buches eine Art Glossarium zur Verfügung, in dem die verwendeten aus der persischen und/oder islamischen Tradition entnommenen Ausdrücke erläutert werden. Auch eine Übersicht über die benutzten Quellen gibt der Autor an.

Mit *Het huis van de moskee* verfolgte der Autor nach eigenen Angaben das Ziel, die ‘westliche’ Welt über den Islam aufzuklären und Verständnis für ihn zu schaffen – gewissermaßen also eine Interferenz zwischen den christlichen Niederländern und der muslimischen Persern herzustellen. So erklärt er am Klappentext des Romans:

*Ik heb dit boek voor de westerse wereld geschreven. Het gaat over mensen, over kunst, over religie, over seks, over film, over het belang van radio en televisie. Ik heb geprobeerd de gordijnen opzij te schuiven en de islam als levenswijze te laten zien. Wat getoond wordt heeft ook mezelf verrast. In *Het huis van de moskee* verwerk ik passages uit de Koran. Het gaat mij om de geest van de Koran als boek en de wereld die daaromheen is ontstaan, niet om de Koran als religieuze leidraad.<sup>164</sup> (Abdolah 2009; meine Kursivierung)*

Dass seine Botschaft bei den ‘westlichen’ und hier vor allem den niederländischen Lesern gut angekommen ist, beweisen Verkaufszahlen von an die 300.000 Stück und der Umstand, dass diese Abdolahs vorläufig letzten Roman zum zweitbesten niederländischen Roman aller Zeiten (nach Harry Mulischs *De ontdekking van de hemel* (1992)) gewählt haben (<http://auteurs.degeus.nl/abdolah/>; Ceelen 2008).

Abdolahs aktuellstes Werk (2008a+b) schließt beinahe nahtlos an *Het huis van de moskee* und die hieran verbundene Zielsetzung, dem niederländischen Publikum den Islam und dessen Anhänger näher zu bringen, an. Es handelt sich dabei um eine Übersetzung oder besser Bearbeitung des Koran (*De Koran. Een vertaling*), die der Autor der Vollständigkeit halber mit einem eigenen Band über das Leben des Propheten Mohammad<sup>165</sup> und dessen Aufstieg vom Händler zum Propheten des Islam ergänzt hat (*De boodschapper. Een vertelling*; “Mohammad, der Prophet”). Sein Koran sollte keine neue, autorisierte Übersetzung sein, sondern vielmehr eine intensive, persönliche literarische Bearbeitung eines Stückes Weltkulturerbe (Mahmody 2009b: 265f.).

Der Koran, das Buch, mit dem Abdolah sein Elternhaus assoziiert, bestimmte seine Kindheit und Jugend, ehe er sich westlichen Romanen einerseits und marxistisch inspirierten Schriften andererseits zuwandte und letztendlich seinen Glauben an eine bestimmte Religion

---

<sup>164</sup> “*Ich habe dieses Buch für die westliche Welt geschrieben. Es handelt von Menschen, von Kunst, von Religion, von Sex, vom Film, von der Wichtigkeit von Radio und Fernsehen. Ich habe versucht, die Vorhänge zur Seite zu schieben und den Islam als Lebensweise zu zeigen. Was gezeigt wird, hat auch mich selbst überrascht. In *Het huis van de moskee* verarbeite ich Passagen aus dem Koran. Es geht mir um den Geist des Koran als Buch und die Welt, die darum herum entstanden ist, nicht um den Koran als religiösen Leitfaden.*”

<sup>165</sup> Ich wähle hier die Schreibweise ‘Mohammad’ und nicht die im deutschen Sprachgebrauch übliche ‘Mohammed’, da erstere der arabischen Artikulation entspricht und demnach auch als richtig angesehen werden muss. Auch Abdolah benutzt in seinen Bearbeitungen des Koran und des Lebens Mohammads die Schreibweise ‘Mohammad’ “ [...] zoals hij in de Koran geschreven wordt, en uit respect voor de profeet”. (Abdolah 2008b: 7), also “wie dieser im Koran geschrieben wird und aus Respekt für den Propheten.”

und ein bestimmtes heiliges Buch verlor. Der Koran konnte ihn nun weder auf spiritueller, noch auf literarischer Ebene erreichen, aber der Einfluss der heiligen Schrift des Islam auf sein weiteres Leben blieb aufrecht. Zu stark sind die persische Kultur, Geschichte und Literatur mit dem islamischen Erbe verbunden. Durch die jüngsten politischen Ereignisse, die den Islam und seine Anhänger ins Zentrum des öffentlichen Diskurses gestellt haben, sah sich Abdolah gezwungen, sich erneut explizit mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen:

Zoals ik al heb gezegd, kon ik deze boeken alleen hier, in Nederland, schrijven. Alles wat ik tot nog toe in mijn twintig jaar als auteur heb geschreven, heeft hiernaartoe geleid. In deze tijd zijn ze noodzakelijk. Ze vormen de bodem voor het begrip van de islam en de Koran. Als je ze gelezen hebt, weet je waarover het gaat. Daarom zouden de boeken in elke Hollandse huiskamer moeten staan. Ze openen een deur naar de oosterse wereld. En het gaat verder. Deze twee boeken zorgen ervoor dat straks de derde generatie immigranten er voor het eerst kennis van kan nemen en trots met hun boek, de Koran, onder de arm naar buiten kan lopen.<sup>166</sup>  
(<http://auteurs.degeus.nl/abdolah/interview.php>)

Doch wie gestaltete sich der Versuch eines vom Glauben Abgefallenen, das heilige Buch des Islam zu übersetzen sowie die Lebensgeschichte dessen Propheten zu erzählen? Für Abdolah ganz einfach, wählte er für seine Koranübersetzung doch eine rein literarische Annäherung. Nicht als Gläubiger wollte er den Koran studieren, sondern als einfacher Leser, als Autor, der das Buch als Basis für sein eigenes Schaffen nutzen wollte. Schließlich sei der Koran ein Werk von großem literarischem und stilistischem Wert und diene seit seiner Entstehung vor knapp 1.400 Jahren als Inspirationsquelle für Dichter, Autoren, Künstler und Architekten der islamischen Welt. Die Wurzeln der gesamten arabischen und orientalischen Literatur liegen laut Abdolah im Koran und die Lektüre des Koran brachte bei ihm Bewunderung und Ehrfurcht hervor: “Toen ik echt begon te lezen, dacht ik: dit is een wonder. De mensheid heeft drie literaire parels voortgebracht. De Thora, de Bijbel en de Koran. Mooier bestaat niet”.<sup>167</sup> (ibid.) Um sich dem Koran seinen Intentionen folgend annähern zu können, musste er die Stimmen all jener ausblenden, die ihm Zeit seines Lebens erklärten, dass der Koran die Offenbarung Gottes und somit der einzig wahre Leitfaden im Leben sei, allen voran die Stimme seines Vaters, der ein strenggläubiger Mann war: “[i]n mijn huis werd de Koran gelezen als

---

<sup>166</sup> “Wie ich schon gesagt habe, konnte ich diese Bücher nur hier, in den Niederlanden, schreiben. Alles, was ich bisher in meinen zwanzig Jahren als Autor geschrieben habe, hat hierher geführt. In dieser Zeit sind sie notwendig. Sie formen den Grund für das Verständnis des Islam und des Koran. Wenn man sie gelesen hat, weiß man, worum es geht. Darum sollten die Bücher in jedem niederländischen Wohnzimmer stehen. Sie öffnen eine Tür zur orientalischen Welt. Und es geht weiter. Diese zwei Bücher sorgen dafür, dass die dritte Generation von Immigranten bald das erste Mal Kenntnis davon nehmen kann und stolz mit ihrem Buch, dem Koran, unter dem Arm nach draußen laufen kann.”

<sup>167</sup> “Als ich wirklich zu lesen begann, dachte ich: das ist ein Wunder. Die Menschheit hat drei literarische Perlen hervorgebracht. Die Thora, die Bibel und den Koran. Etwas Schöneres besteht nicht.”

een heilig boek, als een wonder dat je niet zomaar mocht aanraken”.<sup>168</sup> (Rotthier 2008) Abdolahs Bearbeitung des Koran sollte den Tatsachen entsprechen und daraus keine Art ‘Märchenbuch’ im Stile der *Geschichten aus Tausend und eine Nacht* machen, gleichzeitig wollte der Autor aber auch vermeiden, dass seine Auslegung des Koran der politisch rechtsstehenden Fraktion Europas, die den Koran als faschistisches Buch ansieht, direkt in die Hände spielt (ibid.). Abdolah wollte um jeden Preis vermeiden, die religiösen Gefühle seiner Mitmenschen zu verletzen, wollte sich aber auch nicht das Recht nehmen lassen, eine persönliche Übersetzung und Interpretation des Koran vornehmen zu dürfen. Schließlich betrachtete er es als seine Pflicht, in Zeiten des globalen Kampfes gegen den Terrorismus und der zunehmenden Diskriminierung von Moslems weltweit für diese einzustehen und der Öffentlichkeit sein Bild vom Islam näherzubringen:

Ik herlas de Koran en ik begreep er geen snars van. De samenstellers hebben het boek opzettelijk moeilijk gemaakt, want hoe moeilijker, hoe goddelijker. Ik heb het boek teruggegeven aan de mensen. De Koran van de vader van Kader Abdolah kun je niet aan je kinderen geven. De Koran van Saoedie-Arabië kun je in dit land niet gebruiken. De Koran van de ayatollahs is niet geschikt voor Nederland. Wij moeten een *poldermodel-Koran* hebben.<sup>169</sup> (Eeckhout 2008; meine Kursivierung) (vgl. auch Wijndelts 2006)

Um seine eigene Koran-Übersetzung vornehmen zu können, stützte sich Abdolah auf den in arabischer Sprache verfassten Koran seines Vaters. Nachdem er eine Passage übersetzt hatte, überprüfte Abdolah seine Arbeit mit vier persischen und fünf niederländischen Ausgaben des Koran. Auch die fünfteilige Darlegung des mittelalterlichen Korankenners Tabari zog er oft zu Rate. Fand er dann seine Fragen noch immer nicht beantwortet oder waren seine Unsicherheiten im Text noch nicht geklärt, rief er seinen Onkel im Iran an oder beratschlagte sich mit anderen alten Verwandten (Abdolah 2008a: 8). Stilistisch und inhaltlich nahm der Autor einige Änderungen vor. Sprachlich behält er zwar den poetischen Stil des Koran bei, versucht aber die Suren mit einfachen Worten wieder zu geben. Einige ihm weniger relevant erscheinende Passagen hat er gänzlich gestrichen, dafür setzte er aber vor jede Sure einige einleitende Worte, die den Inhalt des folgenden Abschnitts deutlicher machen sollten. Auch die für den Koran so charakteristischen Wiederholungen, die den Gläubigen den Merkprozess der

---

<sup>168</sup> “[i]n meinem Haus wurde der Koran als ein heiliges Buch gelesen, als ein Wunder, das man nicht einfach so berühren durfte.”

<sup>169</sup> “Ich las den Koran aufs Neue und ich verstand nicht das Geringste. Die Gestalter haben das Buch absichtlich schwierig gemacht, denn je schwieriger, desto göttlicher. Ich habe das Buch den Menschen zurückgegeben. Den Koran von Kader Abdolahs Vater kannst du deinen Kindern nicht geben. Den Koran Saudi-Arabiens kannst du in diesem Land nicht gebrauchen. Der Koran der Ayatollahs ist nicht geeignet für die Niederlande. Wir haben einen *Poldermodell-Koran* nötig.”

Suren erleichtern sollten, hat Abdolah nicht übernommen. Anstelle der Verzierungen und Blumenornamente, die im Koran zahlreich zu finden sind und vor allem eingesetzt werden, um die einzelnen Suren voneinander zu trennen, setzte der Autor vor jede Sure ein typisch niederländisches Symbol, nämlich abwechselnd die Kuh, die Tulpe, die Windmühle, die Regenwolke und den Holzschuh, um den niederländischen Charakter des Werkes zu unterstreichen (vgl. Mahmody 2009b: 265). Die islamische Tradition wird also direkt in den niederländischen Kontext eingeschrieben, was wiederum einen transkulturellen Effekt hat, denn was letztendlich entsteht, ist keine *Übersetzung* des Koran nach strikten translatorischen Prinzipien, sondern eine *Übernahme*, Anpassung und Ausarbeitung bestimmter Elemente im Sinne von Even-Zohars Regel der Interferenz. Nur die passenden Elemente werden ausgewählt und in den neuen Kontext integriert, wobei diese übernommenen Elemente in der Zielliteratur eine andere Funktion haben können als in der Ausgangsliteratur.

Das Resultat ist eine Art ‘Polderkoran’ (siehe Somers 2008; Leezenberg 2008; Eeckhout 2008): Eine Version des Koran, die den zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten angepasst ist und sich an den niederländischen Leser, ob nun mit islamischem Hintergrund oder nicht, wendet. Nach der letzten Sure (Nummer 114) setzte der Autor noch eine 115., um seine Prosa zu verewigen (Abdolah 2008a: 9), wie er sagt.

Unkonventionell ist auch Abdolahs Schilderung des Lebens des Propheten Mohammad. Kenntnisse über dessen Leben sieht Abdolah als fundamental an, um den Koran überhaupt verstehen und in einen historischen Kontext setzen zu können. Die Figur Mohammad betrachtet Abdolah dabei sowohl als Prophet als auch als religiösen und politischen Führer, der allerlei Missstände innerhalb der damaligen arabischen Gesellschaft beseitigen wollte. Um die Erzählung von Mohammads Leben authentisch erscheinen zu lassen, wählt Abdolah eine uneinheitliche Erzählweise. Verschiedene Zeitgenossen Mohammads – Freunde und Feinde, Familienmitglieder und Bekannte, Anhänger und Kritiker – kommen zu Wort und erinnern sich an Situationen, die sie zusammen erlebt haben, schildern aber gleichzeitig auch Geschehnisse, die sie allein vom Hören-Sagen anderer Personen kennen. Zu Papier gebracht werden all diese Erzählungen von Zeeëd ebne Sales, Mohammads Chronist, der bereits als Kind von Mohammad adoptiert wurde und all dessen Offenbarungen niedergeschrieben hat.

Die Arbeit an dieser Übersetzung und der Lebensgeschichte des Propheten hat Abdolah eigenen Worten zufolge auch aufgeklärt und toleranter gemacht:

Ik ben niet gelovig geworden maar ik geloof meer dan ooit in de mens. Niet als humanist. Ik zie de mens als een grote adelaar. Allah, Jezus, God, zijn allemaal producten van die grootheid, de mens. Ik ben dus niet gelovig geworden, maar mijn respect voor gelovigen

is aanzienlijk gegroeid. Ik neem ze serieuzer. Ze hebben een boek nodig om te kunnen zeggen: wees, en het wordt. Daar heb ik respect voor. Als domme intellectueel heb ik ooit gedacht dat religie opium voor het volk was. Dat is een achterlijke manier van denken. Religie, als ze persoonlijk blijft, als ze los blijft van politiek, is heerlijk voor wie haar nodig heeft.<sup>170</sup> (ibid.)

Abdolah wünscht sich, dass der Koran auch außerhalb des islamischen Raumes als Quelle der Inspiration und des Einflusses entdeckt wird: “De Nederlandse vertaling van de Koran kan op haar beurt een bijdrage leveren aan de Nederlandse literatuur. Tot nu toe hebben Nederlandse schrijvers, dichters en kunstenaars hun inspiratie in de Bijbel gezocht, nu mogen ze de Koran erbij pakken. Het is een oud en geheimzinnig oord voor hen”.<sup>171</sup> (Abdolah 2008a: 10) Das niederländische Publikum hat das zweibändige Werk jedenfalls mit großem Enthusiasmus aufgenommen: Bereits unmittelbar nach seinem Erscheinen entpuppte es sich als wahrer Verkaufsschlager und im Rennen um den Preis für das Buch des Jahres 2008 wurde es von den niederländischen Lesern hinter Arthur Japins *De overgave* auf den zweiten Platz gewählt.<sup>172</sup>

Das Thema Islam und Glauben an sich zieht sich aber auch durch Abdolahs Kolumnen und auch in *De reis van de lege flessen* werden diese Themen angesprochen. Nachdem Bolfazls Mutter René und dessen Freund durchs offene Fenster im Bett liegen gesehen hat, ist sie außer sich und will für René beten. Als sie jedoch ihren Sohn fragt, in welcher Richtung denn Mekka liege, muss dieser gestehen, dass er keine Ahnung hat:

Het was een klap in mijn gezicht. Ik voelde me gevangen. Ik zette de koffer neer en deed een poging om Mekka tussen de wolken te zoeken. Door het achterraam keek ik naar buiten. Het was nog licht, maar er was niets bijzonders te zien. De koeien stonden moe van een dag lang grazen in de weilanden. De sloot wachtte stil op de avond en de dijk lag

---

<sup>170</sup> “Ich bin nicht gläubig geworden, aber ich glaube mehr denn je an den Menschen. Nicht als Humanist. Ich sehe den Menschen als einen großen Adler. Allah, Jesus, Gott, sind alle Produkte dieser Größe, dem Menschen. Ich bin also nicht gläubig geworden, aber mein Respekt für Gläubige ist erheblich gewachsen. Ich nehme sie ernster. Sie haben ein Buch nötig, um sagen zu können: werde, und es wird. Davor habe ich Respekt. Als dummer Intellektueller habe ich irgendwann einmal gedacht, dass Religion Opium für das Volk sei. Das ist eine rückständige Art zu denken. Religion, wenn sie persönlich bleibt, wenn sie getrennt bleibt von Politik, ist herrlich für den, der sie nötig hat.”

<sup>171</sup> “Der Koran ist in den vergangenen vierzehnhundert Jahren die Inspirationsquelle der großen orientalischen Dichter, Autoren und Architekten gewesen. Die Wurzeln der gesamten arabischen und orientalischen Literatur liegen tief in diesem Buch. Die niederländische Übersetzung des Koran kann ihrerseits einen Beitrag zur niederländischen Literatur liefern. Bisher haben niederländische Autoren, Dichter und Künstler ihre Inspiration in der Bibel gesucht, jetzt können sie den Koran dazunehmen. Das ist ein alter und geheimnisvoller Ort für sie.”

<sup>172</sup> Für Polizeibeamte aus Amsterdam gab es übrigens einen Preisnachlass auf Abdolahs Koranübersetzung. Mit dieser Aktion sollten die Polizisten ermutigt werden, sich mit dem Koran auseinanderzusetzen, um somit für ein besseres Verständnis für die Lebensweise ihrer Mitbürger zu sorgen. – vgl. *NRC De Week* 26-05-2008. Diese Aktion schließt nahtlos an Abdolahs Absicht, mit seiner Bearbeitung des Koran Moslems und Nicht-Moslems einander näher zu bringen, an, und stellt an sich einen Vorgang der Interferenz dar, der zu Transkulturalität führt.

vochtig tussen de bomen naast de rivier. Ineens zag ik een kerktoeren die zijn kop boven de dijk uitstak.<sup>173</sup> (Abdolah 2007a: 27f.)

Bezeichnend für diese Situation ist, dass Bolfazl den Turm der naheliegenden Kirche, ein Symbol für die christlichen Niederlande, sieht, während ihm die Richtung nach Mekka, was auf den islamisch geprägten Iran anspielt, im Dunkeln bleibt. Den Kirchturm sieht Bolfazl jedoch auch nur schemenhaft, das bedeutet, dass die Niederlande und die hiesige Lebensweise seinen persischen Hintergrund noch nicht verdrängt haben. Dies schien ihm bisher gar nicht bewusst gewesen zu sein, denn er meint, dass er erst durch den Besuch seiner Mutter gemerkt hätte, dass er seine Orientierung verloren hätte: “Bij mijn ouderlijk huis kon ik met gesloten ogen aanwijzen in welke richting Mekka lag, op welke plek de zon opkwam en waar ze onder ging. Maar in Nederland moest ik de zon tussen de wolken zoeken”.<sup>174</sup> (ibid. 27) Bolfazl fühlt sich nicht nur orientierungslos in Bezug auf die Richtung, in der Mekka liegt, sondern in seiner ganzen Existenz. Plötzlich in die Niederlande gekommen, in eine vollkommen neue Umgebung mit von seinen heimatlichen gänzlich abweichenden Normen und Gebräuchen, fühlt sich Bolfazl hin und hergerissen und kann im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr entscheiden, in welche Richtung sein Leben gehen soll und wird.

In seinen Kolumnen wiederum verwebt Kader Abdolah den Islam mit weltlichen Themen wie der Kunst, der Literatur und dem Leben an sich. Für ihn repräsentieren der Islam und der Koran seit jeher eine schier unerschöpfliche Quelle der Inspiration für Autoren, bildende Künstler sowie Architekten der arabischen Welt und des Iran, wie aus Beiträgen wie ‘Poëzie en het heilige boek’ über den Einfluss des Koran auf alte Poesie, sowie ‘Nasseri’ (beide *Mirza*), das sich einem Gedicht über Jesus vom bekanntesten und populärsten modernen Dichter des Iran, Ahmad Shamloo, widmet, abgebildet wird, aber auch aus allgemeinen Betrachtungen über die Rolle der Literatur im Islam (‘Noen wal galam’, *Mirza*) sowie der Kunst des Islam (‘Kunst van de islam’, *Een tuin in de zee*) spricht. Auch dem Islam und seinen Regeln widmet Abdolah einen Platz in seinen Kolumnen, wenn er zum Beispiel über das Fasten und die Regeln des

---

<sup>173</sup> “Es traf mich wie ein Schlag ins Gesicht. Ich fühlte mich ertappt. Ich stellte den Koffer hin und machte den Versuch, in den Wolken Mekka zu finden. Ich sah zum hinteren Fenster hinaus. Es war noch hell, aber es war nichts Besonderes zu sehen. Die Kühe standen müde vom Gras im Weideland. Der Wassergraben wartete still auf den Abend, und am Fluß lag zwischen den Bäumen feucht der Deich. Auf einmal sah ich einen Kirchturm, dessen Spitze den Deich überragte.” (Abdolah 1999: 26)

<sup>174</sup> “Vor meinem Elternhaus hatte ich mit geschlossenen Augen die Richtung angeben können, in der Mekka lag, die Stelle, wo die Sonne auf-, und die, wo sie unterging. Doch in Holland mußte ich die Sonne in den Wolken suchen.” (ibid. 25)



Koran ('Het vasten', *Mirza*), über Mekka und die Hadsch ('Mekka', *Een tuin in de zee*) oder über den Fastenmonat Ramadan (im gleichnamigen Text, *Een tuin in de zee*) berichtet.

#### 5.3.1.4 *Vater und Sohn*

Das Verhältnis zwischen Vater (oder einer vergleichbaren Figur) und Sohn, das in Abdolahs Werken vielfach dargestellt wird, mag vielleicht auf den ersten Blick nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit passen, da hieraus keine augenscheinlichen Interferenzvorgänge abzuleiten sind. Für das Verständnis des anschließenden Kapitels über Sprachgebrauch und Stil des Autors ist eine Betrachtung dieses Themas allerdings hilfreich, gibt es doch eine gewisse Hintergrundinformation über die Entwicklung von Abdolahs sprachlichen Fähigkeiten und Besonderheiten.

Betrachtet man Abdolahs Œuvre, so sieht man die Beziehung zwischen Vater und Sohn in unterschiedlichen Ausformungen stetig zurückkehren. Der konstante Rückgriff auf dieses Thema kann aus der Biographie des Autors heraus erklärt werden. Abdolahs Vater war taubstumm, weswegen der Sohn als eine Art Übersetzer des Vaters fungierte, der es vermochte, diesen sprechen zu lassen. Aber auch Abdolahs Onkel, der ebenfalls in verschiedenen Figuren verarbeitet ist, war taubstumm. Aga Akbar aus *Spijkerschrift* vereint Eigenschaften von sowohl dem Vater als auch dem Onkel: "Soms denk ik wel eens dat ik meer van mijn oom dan van mijn vader heb. Die oom bewonderde ik, hij was heel slim. Hij was een gebeeldhouwde man, hij had passie, hij was altijd verliefd. Mijn vader was trager, hij was meer de vader des huizes. Ik genoot van mijn oom, maar de pijn van mijn vader was mijn pijn".<sup>175</sup> (Laning 2000)

Diese Figur des Vaters, in der auch Spuren des Onkels mitschwingen, treffen wir in beinahe allen Werken Abdolahs an – wenn auch oftmals nur als Nebenfigur. In einigen seiner ersten veröffentlichten Kurzgeschichten aus *De adelaars* und *De meisjes en de partizanen* bekommt die Hauptperson, der Flüchtling, Besuch von seinem Vater aus dem Iran. Zwar ist in diesen Geschichten keine Sprache von einer eingeschränkten Sprach- oder Hörfähigkeit des Vaters, aber das starke Band zwischen Vater und Sohn wird hier bereits angedeutet. Der Vater

---

<sup>175</sup> "Manchmal denke ich schon, dass ich mehr von meinem Onkel habe als von meinem Vater. Diesen Onkel bewunderte ich, er war sehr klug. Er war ein expressiver Mann, er hatte Leidenschaft, er war immer verliebt. Mein Vater war träger, er war eher der Vater des Hauses. Ich genoss meinen Onkel, aber der Schmerz meines Vaters war mein Schmerz."

gibt dem emigrierten Sohn rein durch seine physische Anwesenheit Hoffnung und Kraft. Aus deren Begegnung ergeben sich verschiedene Gedankenströme des Sohnes, die ihn in seine Vergangenheit zurückführen und an seine Zeit im Iran denken lassen. Die Familie ist stets bei ihm, auch wenn tausende von Kilometern den Flüchtling und seine Verwandtschaft trennen.

Eine zentrale Rolle nimmt der Vater im bereits angesprochenen Roman *Spijkerschrift* ein. Aga Akbar ist ein taubstummer Teppichknüpfer, der sich allein durch eine Art Keilschrift mit seiner Umgebung verständigen kann. Sein Sohn Ismaiel nimmt hierbei die Rolle des Vermittlers zwischen der taubstummen Welt seines Vaters und der hörenden und sprechenden Welt der Familie und seiner Umgebung ein. Ismaiel war bereits als kleines Kind verantwortlich für seinen Vater und fühlte sich durch diese schwierige Aufgabe oft eingeschränkt, was vor allem während seiner Jugend zum einen oder anderen Ausbruchversuch von zu Hause führte. Begeistert von linken Ideologien, wandte sich Ismaiel sehr zum Unwillen seines gottesfürchtigen Vaters vom Islam und den Traditionen seines Vaterhauses ab. Als Ismaiel aufgrund seiner politischen Aktivitäten aus dem Iran fliehen muss, fühlt Aga Akbar sich verlassen und ist verzweifelt. Es kommt zum endgültigen Bruch zwischen Vater und Sohn. Nach Aga Akbars Tod erhält Ismaiel dessen in Keilschrift verfasste Notizbücher und fasst den Entschluss, diese zu entziffern und somit für die Nachwelt zugänglich zu machen. Durch die sehr persönlichen Notizen seines Vaters wird Ismaiel konstant in seine Vergangenheit geführt, was in einer erneuten Annäherung zwischen Vater und Sohn mündet.

Auch in *Het huis van de moskee* tritt eine starke Vaterfigur auf. Aga Djan ist sozusagen das Familienoberhaupt und gleichzeitig Vorsteher des Bazars. In Zweifels- oder Streitfragen wird der als weise und besonnen geltende Mann von Familie, Freunden und Bekannten gerne konsultiert. Dennoch gelingt es ihm in den Wirren der Islamischen Revolution nicht, seine Familie zusammen zu halten, die sich durch divergierende ideologische Überzeugungen und daraus resultierender Skepsis untereinander immer mehr voneinander entfernt. Letztendlich muss er den Untergang seiner Familie mit ansehen. Aga Djans Bruder Moázen ist zwar nicht taubstumm, aber blind. Dessen Sohn Shahbal hat eine ganz enge Bindung zu Aga Djan, denn mit diesem kann er sich über philosophische, politische und gesellschaftliche Themen gleichermaßen unterhalten, obwohl er die Religiosität seines Onkels nicht nachvollziehen kann. Als Shahbal Aga Djan mitteilt, dass er nicht mehr in die Moschee gehen will, weil er sich dort nicht mehr zu Hause fühlt, reagiert der Onkel zwar etwas enttäuscht, spricht ihm aber mit den folgenden Worten Mut zu:

Het doet me oprecht pijn wat je zegt, maar ik heb ook zo'n periode in mijn leven gehad. [...] Het gaat over, het heeft meestal met leeftijd te maken. In mijn tijd was er nog geen radio, televisie of zulke boeken. Die dingen hebben zo'n sterke invloed op je, maar ik ben niet bang, want ik heb je geen verkeerd beeld gegeven waardoor je God zou moeten gaan negeren. Ik kan er niets aan doen, ik wacht af. Maar één ding mag je niet vergeten. Ik vergis me niet, ik geloof in je, ik heb vertrouwen in jou. De twijfel hoort bij het leven.<sup>176</sup> (Abdolah 2009: 205)

Shahbal soll später Aga Djans Nachfolger als Teppichhändler am Bazar werden, fühlt sich aber mehr der Literatur verbunden. Nachdem er in die Niederlande geflohen ist, setzt er sich mit Aga Djan in Verbindung, um ihn wissen zu lassen, dass es ihm gut gehe und er seine Heimat und die Familie vermisse:

Mijn dierbare Aga Djan, ik verlang naar de dag waarop ik nog een keer de voordeur van ons huis open mag doen en naar binnen mag komen. Ik draag mijn huissleutel nog altijd in mijn zak.

U hebt me geleerd om nooit te knielen voor moeilijkheden en om hard te werken en geduld te hebben. Ik heb geluisterd naar uw advies.

Ik heb ons huis verlaten, maar ik heb het nooit de rug toegekeerd. Ik woon nu hier, en ik droom over de dag waarop ik met u langs de gracht voor mijn woning wandel. Die dag zal komen! Het kan niet anders, u hebt gezegd dat ik altijd moet dromen en mijn dromen moet verwezenlijken. En dat zal ik doen. Ik heb geheimen die ik u alleen in de vrijheid van deze stad kan vertellen.

Eén avond zult u hier zijn, dan zal ik mijn vrienden uitnodigen om kennis met u te maken.

Ik heb zo vaak met hen over u gesproken dat zij u bijna net zo goed kennen als ik.<sup>177</sup> (Abdolah 2009: 408f.)

---

<sup>176</sup> "Was du sagst, tut mir wirklich weh, doch in meinem Leben hat es auch so eine Periode gegeben. [...] Das geht vorbei, wenn man älter wird. Zu meiner Zeit gab es noch kein Radio, kein Fernsehen. Wir lasen solche Bücher nicht. Diese Dinge haben einen großen Einfluss. Doch ich mache mir keine Sorgen um dich, ich habe dir nichts vermittelt, was dich an Gott zweifeln lassen könnte. Es ist nun mal nicht zu ändern, ich werde mich eben in Geduld fassen. Aber eins darfst du nicht vergessen: Ich glaube an dich, unbeirrbar. Der Zweifel gehört zum Leben." (Abdolah 2008c: 199f.)

<sup>177</sup> "Mein teurer Agha Djan, ich sehne mich nach dem Tag, an dem ich das Tor zum Haus wieder öffnen darf. Ich habe den Schlüssel noch immer in der Tasche.

Du hast mich gelehrt, vor Schwierigkeiten nicht in die Knie zu gehen, sondern hart zu arbeiten und Geduld zu haben. Ich habe deinen Rat befolgt.

Ich habe unser Haus verlassen, doch ich habe ihm nie den Rücken gekehrt. Nun lebe ich hier und ich träume von dem Tag, an dem ich mit dir an der Gracht vor meinem Haus spazieren gehe. Dieser Tag wird kommen! So wird es sein, du hast mir immer eingeschärft, zu träumen und meine Träume in die Tat umzusetzen. Und daran halte ich mich. Es gibt Geheimnisse, die ich dir nur in der Freiheit dieser Stadt erzählen kann.

Eines Tages wirst du vor mir stehen, dann werde ich meine Freunde einladen, damit sie dich kennen lernen.

Ich habe so oft von dir gesprochen, dass sie dich fast so gut kennen, wie mich [sic!]." (Abdolah 2008c: 392)

### 5.3.2 Poetische Aspekte

Charakteristisch für Kader Abdolahs Werke ist neben der behandelten Thematik und der konstruierten Transkulturalität der Sprachgebrauch des Autors. Diese drei Faktoren stehen dann auch nicht separat, sondern sind miteinander verbunden und bedingen sich auf vielfache Weise. Die Themen stellen gewissermaßen die Basis von Abdolahs Werken dar, deren Resultat die Schaffung einer transkulturellen Begegnung zwischen dem Niederländischen und dem Persischen ist, die durch das Werkzeug der Sprache und der Technik der Interferenz bewerkstelligt wird. Sehr kurze, einfach strukturierte Sätze in nüchternem, oft sachlichem Stil, in denen nur das Nötigste gesagt wird, treffen dabei auf lyrische Passagen, die mit symbolischen Bildern und metaphorischen Aussprachen beladen sind. So erfahren wir über Bolfazls Bekanntschaft mit René in einem beinahe protokollartigen Stil: “René was mijn buurman. Mijn eerste Hollandse buurman. [...] Ik woon in een hoekhuis. Rechts van ons is geen huis. René woonde links. Bij de achtertuin ontmoette ik hem voor het eerst”<sup>178</sup> (Abdolah 2007a: 9), während das folgende Fragment aus *Spijkerschrift* Ironie und Lyrik vereint:

Omdat de spoorwegen Reza Khans grote droom waren, beval hij een lang spoor van het uiterste zuiden naar de oostelijke grenzen van het land te laten aanleggen. Om precies te zijn tot onder het oor van de Sovjet-Unie. Hij wist dat hij die rails eigenlijk voor de Europeanen legde, maar hij wist ook dat diezelfde Europeanen die spoorwegen niet mee naar huis konden nemen. Zij bleven van het land.

De rails kropen door de woestijn, over de rivieren, over de bergen en door valleien, door steden en dorpen, en uiteindelijk bereikten ze de Saffraanberg.

De ijzeren slang beklom de berg, maar moest halverwege stoppen. De historische grot waarin het spijkerschrift op de zuidelijke wand gebeiteld was, blokkeerde de weg. De komst van de trein verstoorde de eeuwige rust van de grot.<sup>179</sup> (Abdolah 2007b: 35f.)

In *Het huis van de moskee* wiederum erläutert Abdolah die Machtübernahme der Ayatollahs mit einem kraftvollen metaphorischen Bild: “Het verdriet was als een zwarte chador over het huis getrokken”. (2009: 351)<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> “René war mein Nachbar. Mein erster holländischer Nachbar. [...] Ich wohne in einem Haus an der Ecke. Rechts von uns steht kein Haus. René wohnte links. Im Garten hinter dem Haus begegnete ich ihm zum ersten Mal.” (Abdolah 1999: 5)

<sup>179</sup> “Weil die Eisenbahn Reza Chans großer Traum war, befahl er, eine lange Bahnstrecke vom äußersten Süden bis an die östlichen Grenzen des Landes zu verlegen. Um genau zu sein: bis unter das Ohr der Sowjetunion. Er wußte, daß er die Gleise eigentlich für die Europäer verlegen ließ, doch er wußte auch, daß die Europäer sie nicht mit nach Hause nehmen konnten. Sie gehörten dem Land.

Die Schienen krochen durch die Wüste, über die Flüsse, über die Berge und durch Täler, Städte und Dörfer und erreichten schließlich den Safranberg.

Die Eisenschlange kroch den Berg hinauf, mußte aber auf halber Höhe anhalten. Die historische Felsenhöhle, in deren südliche Wand die Keilschrift gemeißelt war, versperrte den Weg. Die Ankunft des Zuges störte die ewige Ruhe der Höhle.” (Abdolah 2007c: 38)

Dieser gegensätzliche Sprachgebrauch polarisiert enorm. Werfen manche Kritiker und Literaturwissenschaftler dem Autor einen schlampigen, beinahe kindlichen Stil vor, dessen Wurzeln ihnen zufolge in dessen mäßiger Beherrschung der niederländischen Sprache liegen, so loben Andere genau diesen Minimalismus. So schreibt Arjan Peters über Abdolahs Roman *Spijkerschrift*, dass dessen Sprachgebrauch “eine Verkindlichung” der niederländischen Sprache darstelle, der einen märchenhaften Stil vorgibt, in Wahrheit jedoch nur “kitscherig als een olielamp uit een bazaar met exotische souvenirs”<sup>181</sup> ist. Sein Endurteil über den Roman lautet dann auch wenig schmeichelhaft: “*Spijkerschrift* is een Hollandse broddellap die je als geveleugelde Pers wordt verkocht”.<sup>182</sup> (Peters 2000) Max Pam (2000) wiederum kritisiert vor allem Abdolahs kurze, einfach konstruierte Sätze, die für ihn durch eine gewisse Monotonie gekennzeichnet sind. Dieser Stil wirke gut in Abdolahs wöchentlichen Kolumnen, in denen er so kurz und prägnant wie möglich Stellung zu den verschiedensten Themenkomplexen nehmen müsse, jedoch nicht in einem hunderte Seiten langen Roman (vgl. auch Pam 2005). Daniëlle Serdijn (2000) wirft Abdolah mangelnde Sprachkenntnisse und ein zu kleines Repertoire an Synonymen vor, weshalb sie ihm auch gleich jegliches Talent als Autor abspricht, denn “[t]wee, drie keer hetzelfde woord in een zin ziet er niet fraai uit. De taal krijgt iets statischs. Voor een gedreven verteller, wat Abdolah is, is dat geen ernstig gebrek, maar voor een schrijver van literatuur wel”.<sup>183</sup> Ähnlich argumentiert auch Piet de Moor (2000), der meint, Abdolahs Stil habe “iets hoekigs, alsof de gebarentaal die weinig ruimte voor nuances laat, tot in de stijl van de auteur is doorgedrongen”<sup>184</sup>, sich aber gleichzeitig an der Thematik und der allgemeinen Struktur von *Spijkerschrift* stößt. Zu viele überflüssige Anekdoten verwischen seinem Geschmack zufolge das wichtige Thema der Vater-Sohn-Beziehung. Vorgeworfen wird Abdolah überdies übertriebene Sentimentalität und überzogener Pathos. Am heftigsten kritisiert jedoch Gerrit Komrij (2005) Kader Abdolah in einer Rezension zu *Het huis van de moskee*: Abdolah präsentiere die turbulente Geschichte des persischen Volkes sowie die Hintergründe zur Islamischen Revolution – laut Komrij völlig unreflektiert als die Wurzeln des globalen Terrorismus bezeichnet! – als “streekroman”, als “Regionalroman” also, als extrem vereinfachte und naive Darstellung der tragischen Ereignisse. Obendrein probiere der Autor seinen Lesern Unterricht in Religion und wahren Glauben zu geben, wenn er den dramati-

<sup>180</sup> “Wie ein schwarzer Tschador hatte sich der Kummer über das Haus gelegt.” (Abdolah 2008c: 338)

<sup>181</sup> “kitschig wie eine Öllampe aus einem Bazar mit exotischen Souvenirs”.

<sup>182</sup> “*Spijkerschrift* ist ein holländisches Mustertuch, das einem als geflügelter Perser verkauft wird.”

<sup>183</sup> “Zwei, drei Mal dasselbe Wort in einem Satz sieht nicht schön aus. Die Sprache bekommt etwas Statisches. Für einen leidenschaftlichen Erzähler, was Abdolah ist, ist das kein ernster Mangel, aber für einen Autor von Literatur schon.”

<sup>184</sup> “etwas Unbeholfenes, als ob die Gebärdensprache, die wenig Platz für Nuancen lässt, bis in den Stil des Autors durchgedrungen wäre”

schen Ton durch eine schulmeisterliche und die ‐lyrische Brille‐ durch eine ‐Predigt-Brille‐ ersetze: ‐Hij wil een drama schetsen en tegelijk is hij bang dat ons iets van de diepere zin zal ontgaan‐.<sup>185</sup> Zu belehrend und schulmeisternd, ja beinahe schon ‐überheblich‐, gehe der Autor vor, wenn er seinen niederländischen Lesern die Geschichte seines Heimatlandes präsentiere. Dennoch sei *Het huis van de moskee* ein niederländisches Buch, denn, so Komrij, Abdolah sei ein typischer Niederländer, der sich nur als Perser verkleidet habe.<sup>186</sup> Darüber hinaus spricht Komrij Abdolahs Werk nicht gerade hohe literarische Qualität zu und meint, ‐[h]et meest nog zal dit boek in de smaak vallen bij Hollanders omdat dit het boek van een Rechtvaardige is, een boek van de derde weg, het redelijke midden, de brave hoop, de droom van Simpelman‐.<sup>187</sup>

Wenden wir uns dem Autor positiv gestimmten Kritikern zu, so hören wir von ihnen lobende Worte über Abdolahs ungewöhnliches Sprachgefühl und sein Talent, in einem Minimum an Worten und stilistischen Ausschmückungen ein Maximum an Inhalt und Gefühl zu übermitteln, was es ihm ermöglicht eine ‐intime Erzählatmosphäre‐ (Brouwers 2007: 11) innerhalb seiner Texte zu schaffen. Abdolah erzählt oft ganz banale Dinge oder schildert die alltäglichsten Situationen, schafft es aber dennoch, diesen Beschreibungen inhaltliche Tiefe zu geben. Maximale Wirkung erzielen dabei oft nicht die zu Papier gebrachten Worte, sondern die unausgesprochenen (vgl. die bereits angeführten Beispiele aus *De reis van de lege flessen* und *Portretten en een oude droom*). So meint Dick Laning (1995), dass Abdolah in seinen Werken meist eine melancholische und wehmütige Atmosphäre schafft, die durch seinen minimalistischen Sprachgebrauch noch dramatischer wirkt: ‐Zijn woorden zijn gewogen en geteld, poëtisch soms, en dankzij het geringe aantal van een ongekennde zeggingskracht‐.<sup>188</sup> Dem schließt sich auch Ingrid Hoogervorst (2000) an, die meint: ‐Die diepte stilte, zwanger van onuitgesproken woorden, geven Abdolah’s verhalen de melancholie die de lezer bij de keel grijpt‐.<sup>189</sup> (55) Ähnliche Worte vernehmen wir von Marnel Breure (1994), die folgendes konstatiert: ‐De kwaliteit van *De adelaars* schuilt, dat blijkt iedere pagina opnieuw, in het

<sup>185</sup> ‐Er will ein Drama skizzieren und gleichzeitig hat er Angst, dass uns etwas des tieferen Sinns entgehen wird.‐

<sup>186</sup> Im Original benutzt Komrij das Verb ‐vermomd‐, also ‐vermummt‐, was meines Erachtens stark exotistischen Charakter besitzt. Betrachtet man die Konnotationen, die ‐vermummen‐ hat und die Bilder, die gerade durch die Medien im Diskurs rund um den Islam und seiner Gläubigen verbreitet werden – wie beispielsweise verschleierte Frauen, in Turban und Umhänge gehüllte Taliban oder Al Kaida-Anhänger, Terroristen, die ihre Gesichter verstecken – und setzt diese vor den persisch-islamischen Hintergrund Kader Abdolahs, so ist dieser Ausdruck mehr als unglücklich gewählt.

<sup>187</sup> ‐am meisten wird dieses Buch noch den Geschmack der Holländer treffen, da dies das Buch eines Gerechten ist, ein Buch des dritten Wegs, der rationalen Mitte, der braven Hoffnung, des Traums des einfachen Mannes.‐

<sup>188</sup> ‐Seine Worte sind gewogen und gezählt, poetisch manchmal, und dank der geringen Anzahl von einer ungekannten Redegewandtheit.‐

<sup>189</sup> ‐Diese tiefe Stille, schwanger von unausgesprochenen Worten, gibt Abdolahs Geschichten die Melancholie, die den Leser bei der Kehle packt.‐

sobere, soms haast rudimentaire taalgebruik waarvan een suggestieve kracht uitgaat”.<sup>190</sup> Laut Yra van Dijk (1997) ergibt sich dieser reduzierte Sprachgebrauch durch die besondere Position des Autors. Als politischer Flüchtling aus einem diktatorisch geprägten Land ins Exil in eine westliche Demokratie gegangen, müsse dieser einerseits Zeugnis von seinen Erfahrungen in seiner Heimat und der neuen Umgebung ablegen sowie auch seine Flucht in Worte fassen, würde aber andererseits wohl am allerliebsten einfach schweigen, denn – so auch der Autor in seinem Roman *De reis van de lege flessen* (2007a: 57) – eine typische Eigenschaft des Flüchtlings sei das Schweigen. Aus dieser dualistischen Stellung heraus bleibt Abdolah laut Van Dijk nur noch der Kompromiss, sehr wohl zu sprechen und zu schreiben, dann aber so knapp und reduziert wie möglich, so präzise und treffend wie denkbar. Diese ‘Poetik der Stille’ beinhaltet das Bestreben, mit so wenig Worten wie möglich so viel wie möglich auszusagen. Eine vergleichbare Erklärung bietet der Autor Ilija Trojanow, der in den 1970er Jahren selbst als Flüchtling aus Bulgarien nach Deutschland kam, in einem Essay über die an die Erfahrung der Flucht anschließenden Vorgänge (2010): “Weil der entwurzelte Autor einem eingeborenen Koordinatensystem entwachsen ist, hat er seinen einstigen Käfig von außen gesehen und kann nun nicht anders, als den politischen und kulturellen Kontext zu relativieren, sich selbst und seine Sätze infrage zu stellen, während er sie stets aufs Neue konstruiert”. Auch die Rolle des jungen Kader Abdolah als Übersetzer für seinen taubstummen Vater könnte eine Erklärung für diesen ungewöhnlichen Erzählstil sein. Der Rückgriff auf ganz einfach strukturierte Sätze lässt Ingrid Hoogervorst (1997) an die beiden Autoren Willem Elsschot (Flandern) und Nescio (Niederlande) denken<sup>191</sup>, zeugten also keineswegs von schlechten Sprachkenntnissen und mangelndem Stil. Genau dieser Minimalismus und der daraus resultierende suggestive Effekt bewirkt nämlich – und hier möchte ich Van Dijk (1997) widersprechen, die meint, dass in Abdolahs Werken und besonders in *De reis van de lege flessen* kein Platz für eigene Schlussfolgerungen des Lesers vorgesehen sei – eine Anregung der Phantasie und Vorstellungskraft der Leser, die sich mit einer Vielzahl an Leerstellen konfrontiert sehen und diese nach eigenem Empfinden und Ermessen mit Inhalt und Information füllen müssen. Abdolah deutet sehr wohl an, was passieren kann, endgültige Schlüsse muss aber jeder Leser selbst ziehen. Oftmals ergibt sich der Sinn einer bestimmten Aussage auch erst im Laufe der Lektüre, nachdem sich das Geheimnis um eine nur ansatzweise angedeutete Äußerung oder eine Begebenheit lüftet.

<sup>190</sup> “Die Qualität von *De adelaars* liegt, das zeigt sich jede Seite aufs Neue, im kargen, manchmal nahezu rudimentären Sprachgebrauch, von dem eine suggestive Kraft ausgeht.”

<sup>191</sup> Damit ist Hoogervorst übrigens eine der wenigen Rezensenten, die Abdolah mit anderen niederländischen Autoren vergleicht und eine literarische Verwandtschaft ausmacht. (vgl. Van Uffelen 2004a: 220)

Der Autor selbst sieht seinen minimalistischen Schreibstil zum einen durch den lyrischen Stil des Koran beeinflusst, denn in der heiligen Schrift der Moslems gelte das Wort als heilig und dürfe darum nicht unbedacht ausgesprochen werden. Ebenso ergehe es ihm als Autor: Wenn er nur ein falsches Wort niederschreibt, so verpestet dieses seinen ganzen Satz und infolge die ganze Passage. Um dies zu vermeiden, gebe er seinen Lesern nur wenige Worte und kurze Sätze vor, denn der Rest bekomme ohnehin in den Gedanken der Leser Form und Inhalt. Was sein lesendes Publikum selbst interpretieren kann, dürfe ebenso wenig festgeschrieben werden wie alles, was durch ihre persönlichen und spezifischen Assoziationen und Phantasien Bedeutung bekommen kann (Kools 1996). Abdolah lässt seinen Lesern also bewusst einen Raum, in dem ihre Assoziationen und Interpretationen durch die Interferenzvorgänge zwischen dem Niederländischen und dem Persischen sich frei entfalten können.

Der für ihn charakteristische kurze und prägnante Schreibstil scheint aber auch durch seine Rolle als Übersetzer für seinen taubstummen Vater beeinflusst worden zu sein, denn wie der Autor in einem Gespräch mit Anneriek de Jong (2000) erläutert, kommunizierte er mit diesem in einer einfachen, selbst entwickelten Sprache, die etwas mehr als hundert simple Gebärden umfasste. Auf diese Art und Weise konnte sich der Vater bei seinem Sohn verständlich machen und umgekehrt verstand der Vater auch seinen Sohn, der wiederum seiner Umwelt die Anliegen des Vaters übersetzte. Während des Spracherwerbsprozesses in den Niederlanden wurde Abdolah erst bewusst, welch Reichtum sich hinter dem eingeschränkten Sprach- und Hörvermögen seines Vaters verbarg und verlor somit ein Stück weit seine Angst vor der niederländischen Sprache: “Ik dacht: ‘Als ik met mijn vader in een taal van honderdvijfentwintig woorden kan communiceren, kan ik dat ook met Nederlandse lezers’.”<sup>192</sup>

Eine weitere Motivation hinter Abdolahs spezifischem Sprachgebrauch ist in seiner Muttersprache, dem Persischen zu suchen. Oft wurde dem Œuvre des Autors eine deutliche Nähe zur persischen Literatur und hier vor allem zur alten, oralen Erzähltradition nachgesagt und Abdolah selbst macht auch keinen Hehl aus seinen Einflüssen:

Al de verhalen en parabels in het boek [*De reis van de lege flessen*; SM] zijn producten van mijn verbeelding. Het zijn dus geen bestaande, oud-Perzische verhalen. Wel is het boek geschreven in de Perzische traditie, dat wil zeggen: rond. Je moet als lezer op een willekeurige pagina in het boek kunnen beginnen, zoals in ‘De geschiedenis van Behagi’. Dat ronde vertellen vloeit voort uit de orale verteltraditie waarin ik ben opgegroeid.<sup>193</sup> (Quaadvlieg 1997)

<sup>192</sup> “Ich dachte: ‘Wenn ich mit meinem Vater in einer Sprache von hundertfünfundzwanzig Worten kommunizieren kann, kann ich das auch mit niederländischen Lesern’.”

<sup>193</sup> “All diese Geschichten und Parabeln im Buch sind Produkte meiner Phantasie. Es sind also keine existierenden, altpersischen Geschichten. Das Buch ist zwar in der persischen Tradition geschrieben, das heißt: rund. Man



Seine Erzählungen stehen in der oralen Erzähltradition seines Heimatlandes als auch in der Tradition der persischen Dichtung und Literatur. Abdolah verweist dabei gerne auf die *Geschichte von Behagi*, die in der Familie immer vorgelesen wurde.<sup>194</sup> (vgl. Neefjes 1995; Dala 1999) In der niederländischen Sprache ist es ihm ein Anliegen, auf die kompakte und einfache Sprache der persischen Poesie zurückzugreifen, denn, so der Autor: *“Ik zoek kracht in mijn zinnen. In mijn vaderland is kort schrijven kunst: kort en krachtig. Zinnetjes moeten naar magie ruiken”*.<sup>195</sup> (Truus 1994; meine Kursivierung) Durch diese Kombination von niederländischem und persischem Sprachstil und Rhythmus erhofft sich der Autor die Erschaffung einer gänzlich neuen Sprache: *“Ik wil bereiken dat iedereen bij het openslaan van mijn boek direct zegt: ‘Maar dit is niet de wereld van de Nederlandse taal’ en dan: ‘Maar het is wel Nederlands’”*.<sup>196</sup> (Kools 1996) Die Leser sollen also darauf aufmerksam gemacht werden, dass das, was sie vor sich sehen, zwar niederländische Worte und Sätze beinhaltet, aber dennoch von ganz anderem Charakter ist. Dabei steht nicht so sehr der Gedanke zentral, die Worte einer bestimmten Sprache oder einem besonderen Kulturkreis zuschreiben zu können. Viel eher wird das Bild der ‘Einheit im Unterschied’ aufgerufen; das Bewusstsein, dass der betreffende Text zwar als Niederländisch erscheint, denn rein sprachlich betrachtet ist er das auch, jedoch trotzdem ganz und gar nicht dem niederländischen Sprachgebrauch und Stil entstammt und sich eines ganz anderen Kontextes bedient. Dick Laning (1997) sieht genau diese Technik als größtes Potential des Autors Abdolah, der in der niederländischen Sprache fremd sei und genau durch diese Fremdheit die Macht besitze, ein Niederländisch zu Papier zu bringen, das kein niederländischer Autor zu schreiben vermöge. Dieses Verfahren, das durchaus als Sprachwechsel – wenn auch nicht im herkömmlichen Sinn – betrachtet werden kann, führt zu einem Kontextwechsel, also dem Wechsel in eine andere Welt, eine andere Realität. Der niederländische Leser hält also ein Werk in Händen, das ebenso niederländisch ist wie auch nicht, das die niederländische Sprache gebraucht, ohne sich an die an diese gebundenen Normen und Regeln zu halten, das Metaphern, Symbole und Idiome benutzt, die der niederländischen Denkweise gänzlich fremd erscheinen.

Auch in seiner Arbeitsweise spiegeln sich Vorgänge der Interferenz – in diesem Falle zwischen Realität und Phantasie, zwischen Aktualität und Erinnerung, zwischen der persi-

---

muss das Buch als Leser auf einer willkürlichen Seite aufschlagen können, wie in ‘De geschiedenis van Behagi’. Dieses runde Erzählen erwächst aus der oralen Erzähltradition, in der ich aufgewachsen bin.”

<sup>194</sup> Der Autor dieses Werkes, Gadjeh Abolfazl Mohammad ebne Hossein Behagi Dabir, kürzte seinen Namen übrigens zu ‘Bolfazl’ ab, dem Namen, den Abdolah seinem ersten Romanheld gibt.

<sup>195</sup> *“Ich suche Kraft in meinen Sätzen. In meinem Heimatland ist kurzes Schreiben Kunst: kurz und kraftvoll. Sätze müssen nach Magie duften.”*

<sup>196</sup> *“Ich will erreichen, dass jeder beim Aufschlagen meines Buches sofort sagt: ‘Aber das ist nicht die Welt der niederländischen Sprache’, und dann: ‘Aber es ist schon Niederländisch’.”*

schen Vergangenheit und der niederländischen Gegenwart – wieder. Über seine Art, an einem neuen Buch zu arbeiten, sagt Abdolah, dass man sich seinen Kopf wie einen Keller vorstellen müsse, in dem Unmengen an alten, verstaubten Kisten voller Erinnerungen an längst Vergangenes verstaubt sind. Jede dieser Kisten biete inhaltlichen Stoff für ein ganzes Buch, er müsse die verschiedenen Kisten nur öffnen. Unter dem großen ‘Gedächtniskeller’ des Autors befänden sich noch mehr Keller – sozusagen die tieferen Schichten seines Gedächtnisses, die Ereignisse, die tiefer begraben liegen und deren Aufrufen mehr Anstrengung, Konzentration und Erinnerungsvermögen bedarf. All diese Kisten und Keller zusammengefasst formten das unüberschaubare und weit verzweigte Archiv des Autors, aus dem er konstant schöpfen kann (Pronk 2005; siehe auch Abdolah 2007d). Erste Notizen macht der Autor immer auf Persisch, denn zu diesem Zeitpunkt sitze er noch “puur in de kelder” (ibid.), also “rein im Keller” seines Gedächtnisses. Je weiter er in seinen Erinnerungen gräbt und je mehr der in seinem Gedächtnis gespeicherten Kisten er öffnet, desto mehr kommt Abdolah auf die niederländische Sprachebene, bis letztendlich das fertige Romanmanuskript in rein niederländischer Sprache vor ihm liegt (ibid.).

Aber nicht nur sprachlich, sondern auch stilistisch bedient sich Kader Abdolah der persischen Tradition. So finden sich in seinen Erzählungen und Romanen viele Metaphern und symbolische Bilder, die vor allem aus der alten persischen Poesie bekannt sind, sowie eine oftmals märchenartige Atmosphäre (vgl. Kools 1996; De Moor & Kuijpers 1998; Bellon 2005). Diese verknüpft er zusammen mit seinem minimalistischen Sprachstil und den teilweise etwas nüchtern anmutenden realistischen Darstellungen zu einer magisch-realistischen Erzählatmosphäre. Diese Kombination ist ein weiteres Beispiel für die Interferenzvorgänge in Abdolahs Werken. Viele aus der persischen Sprache und Tradition übernommenen Bilder wirken in den niederländischen Kontext transferiert allerdings nur mehr halb so stark bis überhaupt nicht, sind sie doch zu wenig bis gar nicht im niederländischen Kulturraum verankert, was zu mangelndem Verständnis führen kann. Manche Begriffe, Redewendungen und Situationen sowie im persischen Alltag ganz gebräuchliche Dinge müssen erklärt werden, da sie im niederländischen Kontext gänzlich unbekannt sind. Da Sprachen grundsätzlich eine symbolische Bedeutung für ihre Sprecher haben, können diverse Assoziationen und Konnotationen in einer anderen Sprache vielleicht inhaltlich wiedergegeben, jedoch formal nicht abgebildet werden. An bestimmte Situationen, Emotionen und Traditionen gebundene Worte werden aus diesem Grunde oftmals vorzugsweise in der Sprache ausgedrückt, denen diese Ereignisse zugeschrieben werden (siehe Kremnitz 2004: 100-103). Der Sprachwechsel geht Hand in Hand mit einem Kontextwechsel, eine reine wörtliche Übersetzung der Begriffe

reicht also für deren Verständnis nicht aus. Was in einer Sprache explizit ist, wird in einer anderen nur suggeriert, was in einer Sprache positiv oder neutral konnotiert ist, kann in einer anderen ganz negativ behaftet sein, was in einer Sprache in unzähligen Nuancen ausgedrückt werden kann, kann in einer anderen auf einige wenige Ausdrücke und Abstufungen beschränkt bleiben. In Abdolahs Werken, die primär für ein 'westliches' Publikum geschrieben sind, gibt es oft zusätzliche Erklärungen zu derartigen Begriffen. Diese werden zwar in Originalsprache benutzt, aber in einem Nebensatz oder einer Fußnote erläutert oder wirken aus dem Kontext heraus selbsterklärend. Oft führt Abdolah auch ein eigenes Glossarium am Ende seiner Werke an, in dem die benutzten persischen Ausdrücke zusammengefasst und erklärt werden. Auf diese Weise bleiben die Begriffe zwar 'exotisch', lassen den fremdsprachigen Leser aber nicht vollkommen im Unklaren über ihre Bedeutung. Dies geschieht nur, wenn solche Begriffe gänzlich unerklärt und unkommentiert bleiben, was bei Abdolah ebenfalls manchmal vorkommt. Laut Kremnitz (2004) werden fremdsprachige Passagen dann unübersetzt in einen Text übernommen, wenn "entweder das genaue Verständnis ihres Inhalts keine große Rolle [spielt] oder [dieser] sich dem Leser aus dem Zusammenhang [erschließt]". (15) Durch diese Strategie ergibt sich auf den ersten Blick eine Mischung aus Realismus und Verfremdung (vgl. *ibid.* 14): Die persischen Ausdrücke sollen einerseits auf den exklusiven persischen Charakter der Protagonisten und des jeweiligen Kontextes aufmerksam machen, und dem Leser gleichzeitig aufzeigen, dass er hier mit etwas konfrontiert wird, wofür es in seiner Sprache anscheinend kein Äquivalent gibt. Abdolahs Anliegen scheint mir im Kontext seiner Poetik aber in eine andere Richtung zu tendieren: Nicht das Abbilden 'fremder', unbekannter Werte und Worte steht zentral, sondern das Anreichern dessen, was als 'eigen' und bekannt gilt um eine zusätzliche Dimension. Darum ist es auch unwichtig, jedes Wort und jede Situation in Abdolahs Werken eindeutig zu verstehen, denn es geht hier um den gemeinsamen Inhalt, der geschaffen wird, und sich in einem Kontext, der sowohl niederländische als auch persische Elemente vereint, äußert. Schließlich sind "Redevielfalt, Dialogizität, zentrifugale Kräfte, die das homogenisierende Moment der Einheitssprache womöglich subvertieren, sich ihm jedenfalls nicht unterwerfen" (Dörr 2008: 21) Hauptmerkmale migrantischen Schreibens. Diesen Faktoren liegen jeweils bestimmte Vorgänge der Interferenz zugrunde, denn Redevielfalt, Dialogizität und heterogene Sprache implizieren die Anwesenheit mindestens zweier unterschiedlicher Sprachen, die neben- und miteinander klingen. Polyphonie ist dann auch, wie ebenfalls aus den Analysen von Kader Abdolahs Stil abzuleiten ist, eine geeignete Technik, um literarische Transkulturalität herzustellen.

### 5.3.3 Hafez – Der Meister

Eine stets wiederkehrende Quelle von Abdolahs thematischer und sprachlicher Inspiration sind die Verse von Khajeh Shams Al-din Mohammad Hafez-e Shiraz, wahrscheinlich besser bekannt unter dem Namen Hafez. Über Hafez' Lebensdaten kann nur gemutmaßt werden: Um 1319 ist er in Shiraz (im Südwesten des Iran gelegen) geboren und zwischen 1388 und 1394, vermutlich auch in Shiraz, gestorben. Hafez war ein persischer Dichter, Mystiker und Sufi-Mönch, der im 14. Jahrhundert am Hofe des persischen Königs tätig war. Bereits als Kind soll er eine große Begabung in der Koranrezitation gezeigt haben – was ihm auch den Ehrentitel 'Hafez', das so viel wie 'Bewahrer des heiligen Wissens' bedeutet, einbrachte – und später arbeitete er auch als Koranlehrer an einer vom Wesir des Schah gegründeten Schule (Makowski 1997: 89f.). Einer Legende zufolge verdankt Hafez sein dichterisches Können einem vierzigstägigen Aufenthalt auf dem Baba-Kuhi-Hügel, von dem gesagt wurde, dass derjenige, der vermöge, hier vierzig Nächte zu verbringen, zu einem hervorragenden Dichter werden sollte (ibid. 90). Seine vorwiegend in Ghaselen<sup>197</sup> verfassten Verse behandeln universelle Themen wie die Liebe, das Verlangen, die Schönheiten des Lebens und der Welt, die Liebe zu Gott, das Schicksal, den Lebensgenuss, die Verbundenheit der Menschen untereinander sowie deren Verhalten in bestimmten Situationen. Seine Maxime kann als "Trinken, Lieben und Dichten" (Weidner 2007: 980) zusammengefasst werden – und dies im wahrsten Sinne des Wortes, denn Weingenuss, Erotik (auch unter Männern) und die Dichtkunst sind wiederkehrende Themen im Œuvre Hafez'.

Hafez wird von Abdolah ehrfurchtsvoll 'Meister' genannt und immer wieder als der Dichter gepriesen, der den Menschen im Iran schon seit Jahrhunderten durch seine poetischen Worte Hoffnung und Trost zu geben vermag:

Waar vonden we onze toevlucht op het moment dat we er niet meer tegen konden?

Waar zocht mijn volk houvast op het moment dat mannen op de koude grond neervielen?

Wat gaven de vaders aan hun dochters mee als ze als bruid het ouderlijk huis uitgingen?

Waar haalde de Perzische man zijn liedje vandaan voor de vrouw wier ogen hij niet kon weerstaan?

---

<sup>197</sup> Das Ghazal beschreibt eine Versform, die aus zweizeiligen Strophen besteht, wobei der in der ersten Strophe benutzte Reim im zweiten Vers stets wiederkehrt, sich der erste Halbvers also auf den zweiten Halbvers desselben Verses reimt (Panagl 2005: 314). Die Besonderheit des Ghazals besteht darin, dass hier jeder Vers "einen kompletten Gedanken enthalten muss, und die einzelnen Verse sind wie individuelle Perlen, also nicht unbedingt aufeinander abgestimmt und bezogen auf eine Perlenkette gereiht." (Wilberforce Clarke 1891 o.S., zit. n. Makowski 1997: 82) Gerade diese Eigenheit von Hafez' Dichtung erschwerte Übertragungen in andere Sprachen erheblich.

Die Antwort auf all diese Fragen sei ‘Hafez’, *der* Dichter aller Zeiten, so Abdolah. Bei ihm findet scheinbar jedermann Trost, “[o]f je nu een analfabete herder in de bergen van Sawodjbolag, of een balling die voor de NASA werkt”<sup>199</sup> (ibid.) ist. Hafez ist auch Abdolahs Lieblingsdichter und dessen Gedichte oder Fragmente daraus sind oft in Abdolahs Werk zu finden. Überhaupt ist Hafez der beliebteste und bekannteste Dichter der persischen Literatur. Noch heute werden seine Verse über die Liebe, die Sehnsucht und das Leben an sich zu verschiedenen Anlässen wie Hochzeiten, Geburten und Todesfällen gerne rezitiert und schlagen die Perser in Hafez’ Anthologien nach, wenn sie Trost suchen. Auch im alltäglichen Leben der Perser ist Hafez vertreten.<sup>200</sup> Großer Beliebtheit erfreut sich zum Beispiel das sogenannte ‘Fal-e Hafez’, das Orakel von Hafez, das nach wie vor einen großen Stellenwert in der persischen Tradition genießt. Wann immer man sich in einer schwierigen Situation befindet, aus der es scheinbar keinen Ausweg gibt, wenn man traurig, verletzt oder enttäuscht ist und nicht weiß, wie man mit diesem Gefühl umgehen soll; wenn man vor mehreren Möglichkeiten steht und nicht weiß, welchen Weg man am besten einschlagen soll, wird das Fal-e Hafez zu Rate gezogen. Nachdem die Frage, auf die eine Antwort gesucht wird, im Stillen formuliert wurde, schlägt der Ratsuchende das Buch an einer beliebigen Stelle auf. Laut der persischen Tradition geben die ersten beiden Verse eine direkte Antwort auf die gestellte Frage, während die folgenden Verse weitere Erklärungen und Instruktionen beinhalten. Das Grabmahl von Hafez in Shiraz, ein in einem Garten erbautes Mausoleum mit dem Namen Hafezieh, ist heute ein beliebtes Ausflugsziel von Einheimischen und Touristen und wird aufgrund der geheimnisvoll-romantischen Atmosphäre, die sowohl das Bauwerk als auch den Dichter umgeben, besonders von Verliebten stark frequentiert.

---

<sup>198</sup> “Wo fanden wir Zuflucht in dem Moment, in dem wir es nicht mehr ertragen konnten?  
Wo suchte mein Volk Halt in dem Moment, in dem Männer auf den kalten Boden niederfielen?  
Was gaben Väter ihren Töchtern mit, wenn sie als Braut ihr elterliches Haus verließen?  
Woher holte der persische Mann sein Liedchen für die Frau, deren Augen er nicht widerstehen konnte?  
Und was nimmt man sicher mit, wenn man auf die Flucht muss?”

<sup>199</sup> “ob man nun ein analphabetischer Hirte in den Bergen von Sawodjbolag oder ein Flüchtling, der für die NASA arbeitet”

<sup>200</sup> Siehe Johann Christoph Bürgels Erläuterungen in der Einleitung zu einer Ausgabe des *Diwan* von Hafez: “Hafis galt und gilt als der größte Lyriker persischer Zunge. Sein Ruhm drang schon zu seinen Lebzeiten weit über die Grenzen seines Vaterlandes. Ähnlich wie Dante (fast ein Zeitgenosse des Hafis) wirkte er nicht allein auf gelehrte Zirkel, sondern in breite Volksschichten hinein; und die Verse seines *Diwans* wurden und werden von Gebildeten und Ungebildeten in Persien ebenso geliebt, auswendig gelernt und bei jeder Gelegenheit zitiert wie in Italien die Terzinen der *Divina Commedia*. Hafis’ *Diwan* fehlt auf keinem persischen Bücherbord, und in ärmlichen Haushalten ist er oft das einzige Buch neben dem Koran. Auch steht er an praktischer Bedeutung der Heiligen Schrift des Islam – natürlich nur im persischen Sprachbereich – kaum nach: Wird er doch, wie im Abendland einst Vergil und später die Bibel, als Orakelbuch benutzt. Man ‘sticht’ in seinen *Diwan* und stellt fest, ‘was Meister Hafis befindet’.” (Bürgel 1977: 31f.)

Abdolah würdigt Hafez bereits in seinem Debütroman *De reis van de lege flessen*. Dem Roman hat der Autor zwei Seiten vorangestellt, in dem in Kalligraphie gehaltener persischer Schrift, umgeben von Blumenornamenten, wie sie aus der Gestaltung des Koran bekannt sind, Fragmente aus drei von Hafez' Gedichten zu lesen sind.

Das erste Gedichtfragment handelt von der Liebe. Diese erscheine zu Beginn als sehr einfach und schön, entfalte im Laufe der Zeit aber einige Probleme, für die man größtenteils selbst verantwortlich sei. Auch im Gespräch über die Liebe sollte man vorsichtig sein und seine Geheimnisse nur jemandem anvertrauen, der die Liebe mitsamt ihren schönen als auch den beschwerlichen Seiten selbst schon erfahren hat. Alle anderen Menschen könnten einen doch nicht ernst nehmen und würden die Geheimnisse nur ausplaudern und somit den Wert der Liebe mindern. In Hinblick auf den Roman kann dieses Fragment als Hinweis auf das Verhältnis zwischen Bolfazl und René verstanden werden. Bolfazl ist mit seiner Frau und seinem Sohn in die Niederlande emigriert und führt ein scheinbar glückliches Familienleben. Die Emanzipationsversuche seiner Frau sind ihm zunächst nicht recht, da er befürchtet, ihre Zuneigung zu verlieren und nicht mehr als 'Herr im Haus' zu gelten. Mit der Zeit sieht er aber ein, dass sie die Integration in die Nachbarschaft und die niederländische Gesellschaft bereits geschafft hat, während er sich noch mit fundamentalen Eingewöhnungsschwierigkeiten herumschlägt. René's Situation ist vollkommen unterschiedlich: Er war verheiratet und ist Vater einer Tochter, Miranda. Nach der Scheidung hat er sich als homosexuell geoutet und lebt mit seinem Lebensgefährten und Miranda zusammen. Somit fehlt ihm eine Gesprächs-basis mit Bolfazl. Über die Frauen hat René nichts Gutes zu sagen und bezüglich homosexueller Beziehungen hat Bolfazl weder die Erfahrung noch erlaubt es das persische Tabu, über dieses Thema öffentlich zu sprechen. Es sind also einerseits sprachliche und kulturelle Schwierigkeiten, die Bolfazl daran hindern über die Liebe zu sprechen als auch die nötige Erfahrung in Bezug auf dieses Gefühl. (vgl. Beernaert 2006: 86)

Ähnlichen Inhalts ist das dritte Gedicht, in dem der Dichter über den gemeinsamen menschlichen Umgang sinniert. Die kurze Zeit des Lebens sei wie ein Märchen – geheimnisvoll und wahrscheinlich nie vollkommen ergründbar. Menschen seien wie Schiffe, die oft Windstöße benötigten, um in die richtige Richtung geweht zu werden. Bezüglich des rechten Verhaltens rät uns der Dichter, Freunden mit Liebe, Zuneigung und Vertrauen zu begegnen und mit unseren Feinden Kompromisse zu schließen. Nur dies sei das Verhalten eines Königs und verschaffe auch armen Menschen die Aussicht auf ein reiches Leben. Wer in der irdischen Welt barmherzig, gut und selbstlos sei, werde im Jenseits belohnt und finde Ruhe und Frieden. Auch diese Verse können als Anspielung auf den Inhalt des Romans gedeutet wer-

den. Bolfazls Beispiel zeigt, dass es ganz egal ist, wo man sich räumlich aufhält, denn überall gibt es gute und schlechte Menschen. Wichtig ist nur, allen Menschen gleichermaßen respektvoll und vorurteilsfrei entgegen zu treten und deren gute Taten zu erwidern. Dies spiegelt sich in Bolfazls und Renés Freundschaft wieder. Zunächst noch etwas verunsichert und skeptisch gegenüber Renés Freundlichkeit, fasst Bolfazl bald Vertrauen zu seinem niederländischen Nachbarn und es entwickelt sich eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden.

Diese beiden Gedicht(fragment)e von Hafez unterscheiden aus unserer Sicht nicht zwischen persisch und niederländisch oder zwischen Mittelalter oder 21. Jahrhundert, sondern sind universell einsetzbare und allzeit gültige Leitsätze.

Das zweite Gedichtfragment wiederum ist eine Lobpreisung des Königs von Yazd, eine der ältesten Städte des Iran. Der Dichter preist die Stadt und deren Bewohner und berichtet von deren König, der diese Stadt und seine Untertanen sehr geliebt und auch viel für sie getan hat. Was Bolfazl betrifft, ist diese Lobpreisung in Bezug auf dessen verlorene Heimat zu sehen. In Bolfazls Erinnerung ist das Bild des Iran lebendig und im täglichen Leben eröffnen sich ihm unzählige Assoziationen mit der alten Heimat. Die neue Heimat Niederlande wird trotz all ihrer Schönheiten und Möglichkeiten niemals denselben Status erreichen können wie der Iran.

Diese Paratexte drücken die Interferenz und die durch sie ausgelöste Transkulturalität sehr deutlich aus. Paratexte sind laut Gérard Genette der Rahmen des eigentlichen Textes, also "Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen, usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti, Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale" (1993: 11), sozusagen die außerhalb des eigentlichen literarischen Textes liegenden richtungsweisenden und lektüresteuernenden Elemente eines Werkes.<sup>201</sup> Solche "Anhängsel", wie Genette sie nennt, bildeten "zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*" (1989: 10; Kursivierung im Original), einen Deal zwischen Autor und Leser gewissermaßen, demzufolge der Autor die nötigen Kommentare zu seinem Werk abgibt, um so den Leser auf die richtige Lektüre und Interpretation vorzubereiten, worauf dieser die ge-

---

<sup>201</sup> In *De reis van de lege flessen* finden sich neben der Paratextualität auch drei andere von Genette der Transtextualität zugerechneten Beziehungen (derer es ihm zufolge insgesamt fünf gibt). Als augenscheinlichstes Beispiel sei die Intertextualität, also die Beziehung zweier oder mehrerer Texte untereinander, genannt, aber auch die Metatextualität, also die "Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen" (Genette 1993: 13) sowie die Architextualität, also Hinweise zur Genrezugehörigkeit eines Textes wie im vorliegenden Fall der Titelzusatz "Roman".

wünschte Rezeption bewerkstelligen soll.<sup>202</sup> Diese Technik macht einen Teil der Interferenz aus. In Bezug auf den Roman *De reis van de lege flessen* bedeutet diese Aufnahme des persischen Paratextes für das lesende Publikum einen Einblick in den kulturellen Hintergrund des Protagonisten Bolfazl sowie eine indirekte Angabe der Quellen, aus der der Autor seine Inspiration schöpft. Abdolah sagt, dass er mit der Wahl dieser Gedicht(fragment)e zwei Dinge bezwecken wollte: “[I]k wilde mijn proza zegenen met de poëzie van de meester en ik wilde dat Hafez in de boekenkast van de Nederlandse lezers zou staan”.<sup>203</sup> (Guillet 1997) Aber nicht nur diese dem Roman vorangestellten Gedichtfragmente von Hafez sind paratextuell und infolgedessen als Ausdruck von Interferenz zu verstehen, sondern auch der Umstand, dass Abdolah persische Worte in seinen Text aufnimmt, die dem niederländischen Leser teilweise gänzlich ohne Erklärung vorgelegt werden (vgl. Dörr 2008: 23). Ein auf Niederländisch verfasster Roman eines persischen Autors, der in den Niederlanden lokalisiert ist und dessen Protagonisten ein persischer Flüchtling sowie ein niederländischer Homosexueller sind, soll dem niederländischen Publikum also einerseits das Schicksal eines Menschen im Exil verdeutlichen, andererseits aber auch die alte persische Kultur und Literatur näherbringen. Niederländisch und Persisch sind somit wie so oft bei Abdolah nicht im Sinne essentialistischer Kultur-auffassungen vollkommen voneinander getrennt, sondern gehen eine Symbiose ein. Diese Symbiose präsentiert sich aber nicht als festes und abgeschlossenes Resultat dieser Interaktion zwischen dem Persischen und dem Niederländischen, denn damit wäre die Dynamik und die Interferenz verloren und löste sich Van Uffelen (2007) zufolge auch jeglicher Authentizitätsanspruch auf. Authentisch sei etwas erst, “wenn das zu Zeigende nicht mehr das eine noch das andere ist, sondern als immer neu erscheint und so fortwährend unsere Erwartungen verändert”. (261) Im Sinne Abdolahs ist die Symbiose als ein beständiger Prozess des Aufeinandertreffens, der Kontaktaufnahme und der Wechselwirkung zwischen persischen und niederländischen Elementen zu verstehen, als ein konstantes und wiederholtes Generieren, Dekonstruieren und Wiederherstellen des Verhältnisses und der Pole. Will man den Roman verstehen, genügt es nicht, der niederländischen Sprache mächtig zu sein und ein gewisses literarisches Wissen zu besitzen, sondern ist dazu eine bestimmte Hintergrundkenntnis der persischen Kultur vonnöten. Der Paratext ist laut Genette nämlich “eine ‘unbestimmte Zone’ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem

---

<sup>202</sup> Überhaupt sei von Migranten verfasste Literatur eine Textsorte, die stark auf die Paratextualität angewiesen sei, vielleicht stärker noch als die Autobiographie, so Dörr (2008: 23).

<sup>203</sup> “Ich wollte meine Prosa mit der Poesie des Meisters segnen und ich wollte, dass Hafez im Bücherschrank der niederländischen Leser steht.”



Diskurs der Welt über den Text)“ (1989: 10) besitze, d.h. dass der Text also auch nicht aus nur einer Perspektive heraus interpretiert werden kann.

Neben den drei den Roman einleitenden Gedichten bezieht sich auch der Name der Hauptfigur aus *De reis van de lege flessen* auf die alte persische Literatur. Bolfazl, so der Name des Protagonisten, verweist auf die klassischen Geschichten von Gadjeh Abolfazl Mohammad ebne Hossein Behagi Dabir, der sich Bolfazl nannte und unter anderem die bekannte *Geschichte von Behagi* schrieb. Behagi war Chronikschreiber am Hofe des persischen Königs, wurde aber in Folge einer Intrige inhaftiert und musste jahrelang in Gefangenschaft verbringen. Nach seiner Freilassung setzte er es sich zum Ziel, sich kein Blatt mehr vor den Mund zu nehmen und all seine Beobachtungen und seine Ansichten ohne Einschränkungen zu Papier zu bringen (vgl. Neefjes 1995).

Abdolah macht seinen Lieblingsdichter Hafez auch in seinen Kolumnen zu einem vielfachen Gesprächsthema. In den kurzen Texten stellt er oftmals einen Zusammenhang zwischen Hafez und niederländischen Dichtern her. Stellvertretend für diese vielfältigen Verbindungen sollen die zwischen Hafez und Jan Jacob Slauerhoff, Jakobus Cornelis Bloem, Pieter Nicolaas van Eyck und Gerrit Achterberg angeführt werden. Diese – allesamt Dichter aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts – scheinen laut Abdolahs Auffassung ideal zur Poesie von Hafez, der seine Verse bereits 600 Jahre zuvor zu Papier gebracht hat, zu passen (vgl. Mahmody 2008b). Und – auch dies haben sie mit Hafez zusammen – : Sie sind allesamt zu den ‘Meistern’ der niederländischen Dichtung zu zählen.

In ‘De roos’ (Abdolah 1998: 116f.) knüpft Abdolah ein Band zwischen J.J. Slauerhoff und Hafez. Der Text handelt vom Übergang des Sommers zum Herbst und den Folgen dieses Wechsels der Jahreszeiten für die Menschen. Der Autor fragt sich, ob der Herbst mit den Menschen der heutigen Zeit dasselbe macht, was er in längst vergangenen Zeiten mit anderen Menschen gemacht hat, zum Beispiel mit Homer, Karl dem Großen oder Willem von Oranien (116). Die Frage ist also, ob der Herbst ein globales und zeitloses Phänomen ist, ob er in den Termen der vorliegenden Arbeit sprechend also von translokalem und transhistorischem Charakter ist oder nicht. In Abdolahs Text stehen die Niederlande zentral, wie aus der Darstellung einer Rose, “mijn Hollandse roos” (ibid.), also “meiner holländischen Rose” deutlich spricht. Diese steht in einem Garten und neben der Rose fliegt ein Vögelchen, ‘Bolbol’ genannt, die Nachtigall. Dieser kleine Vogel verbindet die niederländische Gegenwart mit der persischen Vergangenheit. Bolbol ist ein wiederkehrendes Symbol in den Gedichten von Hafez und in

der gesamten persischen Literatur und steht für die Liebenden ebenso wie für den Dichter. Der Herbst symbolisiert also Verlust – Verlust der Jugend, der Schönheit, der Liebe und der Hoffnung, denn Bolbol muss sich von der Rose trennen. Auch Slauerhoff benutzt den Herbst als Sinnbild für eine Zeit großer Veränderungen, in diesem Fall die Trennung von Geliebten, und den Vogel als Symbol für den Mann, der Abschied von seiner Geliebten nehmen muss und diesen Umstand beweint, wie aus den folgenden Versen deutlich wird: “Hoop is volgling van de vooglen / Die zich door de luchten reppen / Naar de milde wilde steppen / Die den stervling steeds ontgoochlen”.<sup>204</sup> (ibid.) Der Unterschied zwischen Slauerhoffs und Hafez’ Auffassung des Herbstes, wie sie aus den von Abdolah aufgenommenen Zeilen spricht, ist, dass Slauerhoff den Herbst als endgültigen Abschied betrachtet und dementsprechend hoffnungslos in die Zukunft blickt, während Hafez den Bolbol tröstet und ihm sagt, dass er doch wissen musste, dass dieser Abschied einmal kommen würde, da dieser gewissermaßen zur Liebe dazugehöre. Zum Vergleich Slauerhoffs Verse: “Wordt voorgoed mijn leven herfstdag? / Drijft het nimmer naar geluk? / ... Zullen we nimmermeer omhelzen?”<sup>205</sup> (117) und Hafez’ Worte: “Je had niet zo ver moeten gaan. Toch wist jij dat het niet lang zou duren. Je moest weten dat die koude wind zou komen”.<sup>206</sup> (ibid.)

Einen vergleichbaren Ansatz bietet die Kolumne ‘De herfst’ aus *Een tuin in de zee* (Abdolah 2001a: 147f.), in der Abdolah über den damals neu gewählten Präsidenten Indonesiens (Abdurrahman Wahid) sinniert, der laut Abdolah, da im Herbst gewählt, wahrscheinlich der letzte gewählte Präsident des 20. Jahrhunderts sein würde. Der Herbst werde im Osten und im Westen ganz unterschiedlich betrachtet, jedoch lasse sich eine Übereinstimmung finden: In diesen trüben Tagen, die das Ende des Jahres allmählich einläuten, besinne man sich verlorener Liebe. Während man sich im Westen aktiv auf die Suche nach der oder dem Geliebten mache – Abdolah zitiert hier Verse des niederländischen Dichters Gerrit Achterberg: “Het najaarsgoud is uitgebroken tegen het hemelsblauw. Een middeleeuw begint. Ik ga te paard over de bronzen wegen met het idee dat ik u wedervind”<sup>207</sup> (148) –, verhalte es sich im Osten genau umgekehrt. Hier komme die oder der Geliebte in diesen düsteren Zeiten in den Träumen der verlassenen Person zurück und spende dieser Trost, wie das Beispiel Hafez abbildet: “Zolf ashof teo, gie karde o, gan dán labo, maast nime shab jar bé baliné mán amaad bé né

<sup>204</sup> “Hoffnung ist Nachfolger der Vögel / die sich durch die Lüfte hasten / zu den milden wilden Steppen / die den Sterblichen stets enttäuschen.”

<sup>205</sup> “Wird mein Leben endgültiger Herbsttag? / Treibt es niemals zum Glück? / ... Werden wir uns nie mehr umarmen?”

<sup>206</sup> “Du hättest nicht so weit gehen dürfen. Du wusstest doch, dass es nicht lange dauern sollte. Du musstest wissen, dass dieser kalte Wind kommen würde.”

<sup>207</sup> “Das Gold des Herbstes ist gegen das Himmelblau gebrochen. Ein Mittelalter beginnt. Ich reite mit dem Gedanken, dich wiederzufinden, über die bronzefarbenen Wege.”

shaast [...]”.<sup>208</sup> (ibid.) Diese Auffassung entspricht dem Bild des bereits beschriebenen symbolischen Vogels Bolbol, der einen festen Bestandteil von Hafez’ Dichtung ausmacht. Diese scheinbar gegensätzlichen Darstellungen des Herbstes in der persischen Kultur und Literatur einerseits und der niederländischen andererseits dienen aber nicht dem Aufzeigen eines Antagonismus zwischen den beiden Kulturen, sondern erfüllen bei Abdolah meines Erachtens eher den Zweck, die verschiedenen Ansichten über den Herbst und die Funktionen dieser Jahreszeit in den jeweils anderen Kontext einzuschreiben. Mit anderen Worten: Er kreiert durch diese Gegenüberstellung keinen persischen Herbst auf der einen Seite mit niederländischem Herbst auf der gegenüberliegenden Seite, sondern macht vielmehr aus dem persischen Herbst einen niederländischen und aus dem niederländischen einen persischen, indem er die Gemeinsamkeiten im vermeintlichen Unterschied klingen lässt.

Weitere Beispiele sind in den Kolumnen ‘De volgende lente’ und ‘Weer de lente’ zu finden, die im Sammelband *Mirza* zwar separat stehen, sich aber aufeinander beziehen. Diese beiden Stücke beschäftigen sich mit Norouz, dem persischen Neujahr, das jedes Jahr mit Frühlingsbeginn, also am 20. oder 21. März, begrüßt wird. In ‘De volgende lente’ (1998: 106f.) erklärt Abdolah, wie Norouz im Iran gefeiert wird. Zwei vermummte Männer – einer im Wolfspelz, um den Winter darzustellen, der andere im Hirschfell, den Frühling symbolisierend – ziehen durch die Straßen und kämpfen um die Vorherrschaft über die Natur. Natürlich gewinnt dabei stets der Hirsch und der Frühling kann Einzug halten. Frühlingsbeginn steht für Erneuerung, Wachstum und wieder erstarkte Kraft. Alle Häuser werden gründlich geputzt, die Kinder bekommen neue Kleider geschenkt und persische Familien sitzen im Kreise ihrer Lieben, essen gut, feiern und lesen miteinander Fragmente aus Gedichtbänden. Dieses Geschehen betrachtet Abdolah von seiner neuen Heimat, den Niederlanden, aus, was bei ihm eine sehr wehmütige Stimmung hervorruft. Dieser Text fungiert als eine Art Introduction für das später kommende Stück ‘Weer de lente’ (1998: 156f.), in dem sich der Autor fragt, wie er als Neuankömmling in den Niederlanden, weit weg von seiner Familie und seinen persischen Traditionen, den Frühling begrüßen soll: “Vroeger liep ik in gezelschap van de Perzische mannen, met de bundel van Hafez in mijn hand, de lente tegemoet. [...] Hier onder de zeespiegel was ik ontwa- pend”.<sup>209</sup> (156) Zufällig entdeckt Abdolah die Gedichte von J.C. Bloem, aber dessen Früh-

---

<sup>208</sup> Sinngemäß: “Mit zerzaustem Haar, verschwitzt, angeheitert, mit offenem Kragen, setzte sie sich leise singend, mit einem Becher Wein für mich in ihrer Hand, auf den Rand meines Bettes und flüsterte lächelnd: mein armer Geliebter, schläfst du?”

<sup>209</sup> “Früher lief ich in Gesellschaft der persischen Männer, mit dem Band von Hafez in meiner Hand, dem Frühling entgegen. [...] Hier unter dem Meeresspiegel war ich entwaffnet.”

lingsgedichte liefern anfänglich keinerlei Linderung seiner Sehnsucht. Viel zu melancholisch und pessimistisch sind die Verse, als dass sie Trost spenden könnten. Erst nachdem Abdolah an die alte persische Dichtkunst zurückdenkt und Bloems Gedichte mit denen von Hafez vergleicht, entdeckt er ein Stück der Magie der persischen Poesie auch in den niederländischen Gedichten. Von nun an verirrt er sich in den Straßen der Poesie von J.C. Bloem (157), in denen er ein Stück weit die Sehnsucht aus der persischen Dichtung zurückfindet. Das Motiv der Sehnsucht beschäftigt Abdolah aber nicht nur literarisch, wie wir folgendem Zitat entnehmen können: In einem Interview mit Anuschka Roshani (1999) wird Abdolah gefragt, was 'Flucht' für ihn bedeute. Seine Antwort fällt kurz und bündig aus: "Unerträgliche Sehnsucht".

Das Verlangen nach dauerhaftem Glück und ewiger Liebe, wie in den besprochenen Fragmenten aus Bloems und Slauerhoffs Gedichten hervortritt, wird auch in der mittelalterlichen Poesie von Hafez vielfach besungen. Bloem war übrigens wie andere Dichter der sogenannten *Generation 1910* (vor allem J.H. Leopold, P.C. Boutens und P.N. van Eyck), fasziniert von der alten persischen Poesie von Hafez, Saadi und Omar Khayyam und übersetzte deren Werke und nahm deren Stil und Thematik als Vorbild für seine eigenen Gedichte. Kennzeichnend für diese Gruppe von Dichtern war allerdings kein Verlangen nach Ästhetik, sondern nach Glück<sup>210</sup>, was aus der folgenden Aussage Bloems ersichtlich wird: "[...] wat zoekt het verlangen? Het andere. Dat wat ons aan zal vullen, neen meer: dat wat ons in staat zal stellen, al ware het maar voor een ondeelbaar kort oogenblik, buiten ons zelf te treden. Het leven lokt ons in duizenden en duizenden vormen: één tegelijk slechts is mogelijk voor onze eindigheid, en heel de levenssmaart is niet anders dan dat wij niet in al die vormen kunnen ondergaan en herschapen worden".<sup>211</sup> (1950: 13) Dieselbe Haltung spricht auch aus Abdolahs Werk, denn er sucht ebenso das 'Andere', aus welcher Perspektive man es auch betrachten möge: entweder das Andere in Form des Niederländischen, mit dem er seinen persischen Kontext bereichert oder aber mit dem Ausgangspunkt der Niederlande, worin das Andere als die persischen Elemente in seine Werke einfließt. Durch diese Überlegung ergibt sich ein Netz an transkulturellen Verbindungen: von Abdolah zu Hafez einerseits und Dichtern wie Van Eyck, Bloem und Slauerhoff andererseits sowie von genannten Dichtern zu Hafez, wodurch wiederum der Weg zu Abdolah gefunden wird.

---

<sup>210</sup> Vgl. Van Eycks Gedicht 'Verlangen' aus der Anthologie *De getooide doolhof* (1909) und Bloems Gedichtband *Het verlangen* (1921).

<sup>211</sup> "[...] was sucht die Sehnsucht? Das Andere. Das, was uns erfüllen soll, nein, mehr: das, was uns befähigen soll, und wenn es nur für einen winzig kleinen Augenblick wäre, außerhalb unser selbst zu treten. Das Leben lockt uns in tausenden und tausenden Formen: einer zur gleichen Zeit nur ist möglich für unsere Vergänglichkeit, und der ganze Lebensschmerz ist nichts anderes als dass wir nicht in all diese Formen sinken und neu erschaffen werden können."

Sowohl Leopold als auch Boutens übersetzten eine Vielzahl von Omar Khayyams Vierzeilern. Leopold veröffentlichte die ersten Übersetzungen 1911 in der Zeitschrift *De Nieuwe Gids* (fünf eigene Gedichte und eine Auswahl von 29 Vierzeilen aus Khayyams *Rubaiyyat* unter dem Titel ‘Uit de Rubaiyat’), die auch in seiner Anthologie *Verzen* (1913/14) aufgenommen wurden. 1924 folgte die Ausgabe *Oostersch* aus Leopolds Serie ‘Soefisch’ mit Übersetzungen von 32 Vierzeilern mystischen Inhalts von verschiedenen persischen Dichtern (Van Halsema 2006: 118f.; siehe auch Biegstraaten 2006: 166). Boutens publizierte 1913 hundert von ihm übersetzte Vierzeiler von Khayyam in den Zeitschriften *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*, *De Nieuwe Gids* und *Groot-Nederland*. Im selben Jahr wurde auch das Werk *Rubaiyat / honderd kwatrijnen van Omar Khayyam* herausgegeben (Biegstraaten 2006: 166). 1926 erschien sein Gedichtband *Oud-Perzische kwatrijnen* (107 Übersetzungen). Es wird vermutet, dass Boutens diese Gedichte nicht direkt aus dem Persischen ins Niederländische übersetzt hat, obwohl er sich sehr wohl in die persische Sprache vertieft und auch beachtliche Kenntnisse hierin erworben haben soll (siehe Goud 2006: 95), sondern auf verschiedene englische, französische und deutsche Übersetzungen zurückgriff.

Als konkretes Beispiel für das Interesse an persischer Poesie von niederländischer Seite kann Van Eycks bekanntestes Gedicht ‘De tuinman en de dood’ (‘Der Gärtner und der Tod’) aus dem Band *Herwaarts* (1919) dienen, das auch in *Spijkerschrift* aufgenommen wurde. Auch diesem Klassiker der niederländischen Literatur hat Abdolah in *Mirza* einen Beitrag gewidmet, ein Stück mit dem Titel ‘De Hollandse tuinman’ (‘Der holländische Gärtner’) (56f.). Bereits diese spielerische Abwandlung des Titels und die Hinzufügung des Attributs ‘Hollands’, die dem Text eine völlig andere Konnotation gibt, stellt ein Beispiel für Interferenz dar. In Van Eycks Gedicht erzählt ein persischer Edelmann von seinem Gärtner, der zufällig dem Tod begegnet und vor Angst um sein Leben nach Isfahan reitet. Diese Flucht bewahrt ihn aber nicht vor seinem Schicksal, denn der Tod findet einen immer, egal wie schnell man flieht und wo man sich zu verstecken sucht. Van Eycks Gedicht ist eine Bearbeitung einer klassischen persischen Erzählung mit moralisierender Botschaft. De Bruijn konstatiert, dass diese Erzählung einer noch älteren, jüdischen Quelle entstamme, die an Stelle des persischen Edelmannes König Salomon gesetzt und als Schauplatz Jerusalem gewählt hatte. Von persischen Dichtern und Mystikern wurde diese Erzählung übernommen und als Grundlage für eigene Werke gebraucht (De Bruijn 2006: 34). Leider führt De Bruijn keine Quellen an, denen man entnehmen könnte, woher diese Behauptung stammt und wo mehr Information über diese jüdische Erzählung zu finden ist. Was De Bruijn sehr wohl als typisch persisches Motiv identifiziert, ist die Figur des Gärtners (ibid.). Vielleicht könnte man sich darauf eini-

gen, die Erzählung rund um den Gärtner und den Tod als universelle anzusehen, die sich einem archetypischen Thema, dem Tod nämlich und der Angst vor diesem, widmet. Über Van Eycks Gedicht sagt Abdolah:

Thematisch is dit gedicht geen Hollands werk. De gedachte die erachter zit, is Perzisch. Alleen iemand die Isfahan kent en langs die oude graven heeft gewandeld, kan zo'n dood verzinnen. Ik heb een gedicht met hetzelfde voorval eerder in het Perzisch gelezen. Deze dood hoort bij het genre dood in de oude Perzische poëzie. Maar wat de heer P.N. van Eyck heeft gemaakt smaakt anders. Je proeft Hollands verdriet.<sup>212</sup> (Abdolah 1998: 57)

Alle Elemente in diesem Gedicht – der Rosenhof, die Stadt Isfahan, der Zedernpark, der Abend und der Tod – identifiziert Abdolah als persische. Dieser spezielle Tod, “met een baggage van humor”<sup>213</sup> (ibid.), wurde durch Hafez geschaffen. Hat Van Eyck also einfach persische Stilelemente und Symbole kopiert, diese in sein eigenes Werk integriert und somit eine niederländische Version davon gemacht? Laut Abdolah nicht. Van Eyck schafft in diesem Gedicht nämlich einen “magischen Abstand” (ibid.), so Abdolah. Dieser entstehe durch den Umstand, dass der Gärtner nicht von einer persischen Stadt aus nach Isfahan flieht oder von einer niederländischen Stadt zu einer anderen, sondern von den Niederlanden aus, wo Van Eyck das Gedicht zu Papier gebracht hat, ins persische Isfahan. Van Eyck hat also selbst – bewusst oder unbewusst – ein Stück transkultureller Literatur geschaffen.<sup>214</sup> Durch Abdolahs Übernahme dieser Verse in einen persischen Kontext kehren diese im übertragenen Sinne wieder in ihre Heimat zurück. Gleichzeitig – und dies gilt für alle hier besprochenen niederländischen Gedichte und Gedichtfragmente – führt Abdolah die Verse von Bloem, Van Eyck, Leopold und Achterberg in gewisser Hinsicht wieder ins Bewusstsein der niederländischen Leser. Diese Dichter gehören zwar zum niederländischen literarischen Kanon, ihre Verse haben allerdings einen weniger präsenten Platz im alltäglichen Leben als die Dichtung von Hafez im Bewusstsein der Perser. Den Effekt, den Abdolah mit der Aufnahme dieser niederländischen Verse bei seinem Publikum erzielt, möchte ich mit einem Beispiel aus der Studie von Henriëtte Louwerse (2007) über den Sprachgebrauch von Hafid Bouazza vergleichen. Bouaz-

---

<sup>212</sup> “Thematisch ist dieses Gedicht kein holländisches Werk. Der Gedanke, der dahintersteckt, ist persisch. Nur jemand, der Isfahan kennt und die alten Gräber entlang spaziert ist, kann sich so einen Tod ausdenken. Ich habe ein Gedicht mit demselben Vorfall früher auf Persisch gelesen. Dieser Tod gehört zu dem Genre Tod in der alten persischen Poesie. Aber was der Herr P.N. van Eyck gemacht hat, schmeckt anders. Man erkennt holländischen Kummer.”

<sup>213</sup> “mit einem Gepäck voll Humor”

<sup>214</sup> Schon jahrzehntelang wird übrigens behauptet, dass Van Eycks ‘De tuinman en de dood’ keine eigenständige kreative Schöpfung des Autors ist, sondern auf einem Plagiat eines Gedichtes des französischen Schriftstellers Jean Cocteau beruht.

zas Stil zeichnet sich durch einen übermäßigen Gebrauch an fremdartigen Worten aus, die jedoch zum größten Teil nicht aus der arabischen Muttersprache des marokkanisch stämmigen Autors stammen, sondern aus dem Niederländischen. Er hat eine Vorliebe für altniederländische Ausdrücke, die dem heutigen Leser als fremd und ungewohnt erscheinen, und für Neologismen, die er dann einsetzt, wenn ihm die niederländische Sprache zu wenig Möglichkeiten zu bieten scheint, das Gewünschte ideal auszudrücken. Bouazza konfrontiert seine Leser also mit dem Unbekannten, Fremdartigen, das bei näherer Betrachtung als Teil der eigenen kulturellen Identität identifiziert wird. Das Resultat – und dies trifft auch auf Abdolah zu – ist ein Prozess, in folge dessen “Dutch is distorted in the direction of the difference within”, wodurch der unterstellte Antagonismus zwischen Eigenkultur und Fremdkultur durch die Sondierung von Faktoren wie dem ‘Bekannten’ und dem ‘Unbekannten’ bzw. dem ‘Eigenen’ und dem ‘Fremden’ unterminiert oder neu positioniert wird (144). Ähnliche Vorgänge haben wir bereits in Abschnitt 5.3.1.2 in Bezug auf Abdolahs Umkehr der Perspektiven diskutiert, in Folgeder als scheinbar feststehende Positionen wie ‘Eigenheit’ und ‘Fremdheit’ ins Wanken geraten und sich letztendlich als konstruiert, stereotyp und keineswegs unantastbar herausgestellt haben. Die Konfrontation des niederländischen Lesers mit seinem eigenen kulturellen Erbe im Werke eines aus dem Iran stammenden Autors, der Elemente der niederländischen Kultur, Literatur und Sprache in den Kontext seines persischen kulturellen und sprachlichen Hintergrundes einschreibt, kann als Interferenzerfahrung auf Seiten des Rezipienten mit transkulturellem Resultat bezeichnet werden.

Abdolahs Leidenschaft für die Dichtung von Hafez kann aber – abgesehen von den bereits angeführten Gründen, nämlich der Popularität von Hafez im Iran und der Hinwendung der sogenannten Dichter des Verlangens im niederländischen Sprachraum – noch unter einem dritten Gesichtspunkt diskutiert werden. Zunächst noch von ihm gefördert und protegiert, soll Hafez vom damaligen Regenten aus den Diensten des persischen Hofes entlassen, nach dessen Sturz durch seinen eigenen Sohn jedoch wieder in seine alte Stelle aufgenommen worden sein. Nach dieser Schmach soll sich der Dichter ins freiwillige Exil ins zentraliranische Isfahan begeben haben, da er vermeiden wollte, wieder seines Amtes enthoben zu werden und somit auch andere Gönner zu verlieren. Diese Anekdote ist allerdings nicht bestätigt; im Gegenteil, die meisten Quellen zum Leben des Dichters sprechen davon, dass dieser seinen Geburtsort Shiraz nie verlassen haben soll (vgl. Makowski 1997: 89; Weidner 2007: 980). Verbleiben wir dennoch einen Augenblick bei dem Gedanken, dass Hafez ebenso wie Abdolah ein Flüchtling gewesen ist, lässt sich deduzieren, dass Abdolah Hafez nicht aufgrund des-

sen Status als größter Dichter der persischen Literatur als vielfachen Bezugspunkt wählt, sondern weil er in ihm seine eigene Position, nämlich die des Exilanten, wiederfindet. Wie Abdollah hat auch Hafez seine Heimatstadt verlassen; zwar freiwillig, jedoch wahrscheinlich ebenso wehmütig. Die Poesie, die er nach seinem Gang ins Exil geschaffen hat, ist somit nichts Anderes als die Prosa, die Abdollah nach seiner Flucht in die Niederlande schuf, auf der Erfahrung des Exils begründet, gewissermaßen Literatur eines Exilanten. Auch auf dem Niveau der impliziten Flucht erfüllt Hafez genügende Kriterien, um in diese Kategorie zu fallen, herrscht unter Gelehrten sowohl geistlicher als auch weltlicher Prägung doch schon seit Jahrhunderten Uneinigkeit darüber, welche Rolle dem Dichter zugeschrieben werden soll. Sollen seine Loblieder auf den Wein, die Liebe und das Leben als Ergüsse eines “schändliche[n] Weintrinkers, Freigeist[es] und religiöse[n] Ketzer[s]” (Makowski 1997: 43) angesehen oder vielmehr als mystische Stilmittel aufgefasst werden? Festgehalten werden kann, dass Hafez’ Verse von einer Leichtigkeit, einem Augenzwinkern und einem spielerischen Umgang mit erotischen und religiösen Themen geprägt werden. Die “Verherrlichung des Lebensgenusses”, die “Vergänglichkeit des irdischen Daseins” und die “Aufforderung zur Sinnenfreude” (Panagl 2005: 318) stehen in seinen Werken zentral. Makowski (1997) meint sogar, dass die Liebe bei Hafez stärker als alles andere sei, da sie im Gegensatz zum Leben an sich unvergänglich sei. Das Leben sei ebenso wie die Dichtung nur ein Hilfsmittel, jedoch nicht der Zweck (92). In dieser Mischung aus “Leichtigkeit und Natürlichkeit”, so Weidner (2007: 979), “mit der sie die Form beherrschen, dann aber vor allem in der Metaphorik, den oft witzigen und überraschenden Sprachspielen [...]”, läge die Charakteristik von Hafez’ Dichtung. Hierdurch vermögen es die Gedichte,

[...] auf eine heute fast verpönte Art Vergnügen [zu wecken]. Sie heitern auf, stimmen froh, trösten, bringen zum Lachen, und erregen natürlich auch, jedenfalls im Original, Staunen. Selbst wenn sie Existentielles streifen, sind sie spielerisch. Wo sie dramatisch sind, in den Liebeshändeln des Dichters, wird die Dramatik oft zur Komik erhöht, ja zur Selbstironie. Wo sie ernst sind, verkünden sie Weisheiten, augenzwinkernd und nichtsdestoweniger weise und ernst. Und trotz aller Abgeklärtheit ist Hafis mit schöner Regelmäßigkeit frech. (ibid. 981)

Die Komponenten Leichtigkeit, Natürlichkeit und spielerischer Umgang mit Sprache lassen sich auch bei Abdollah ausmachen. Er hält sich nicht an strikt vorgegebene Sprachgrenzen – seien sie grammatikalischer, idiomatischer oder stilistischer Natur –, denn Sprache bedeutet für ihn lebende, formbare Materie. Diese Auffassung ermöglicht es ihm, Verbindungen zwischen der persischen und der niederländischen Sprache herzustellen, die über eine einfache



Gegenüberstellung hinausgehen, wodurch die Interferenz einen neuen Wirkungsraum für Sprache generiert. Die beiden Sprachen gehen zusammen mit den an sie gebundenen Kulturräumen ineinander über und überlappen einander teilweise. Was entsteht, ist ein Niederländisch mit persischen Zügen oder aber aus der einer anderen Perspektive betrachtet, ein Persisch, das mit niederländischen Worten wiedergegeben wird.

#### 5.3.4 *Spijkerschrift* vermittelt

Abdolahs Roman *Spijkerschrift* (2000) spielt sich im Iran und in den Niederlanden gleichermaßen ab und umfasst eine Periode von ungefähr hundert Jahren. Zunächst im Iran und hier vor allem in der Gegend rund um den Safranberg lokalisiert, wird die Handlung im zweiten Teil des Buches in die Niederlande verlegt, von wo aus immer wieder in Erinnerungen in den Iran geblickt wird. Zunächst werden wir in die Familiengeschichte der Hauptperson, Aga Akbar, eingeweiht. Dieser wird um 1900 als uneheliches Kind eines Edelmannes und dessen Dienerin geboren. Akbar kommt taubstumm zur Welt, seine Mutter entwickelt aber eine einfache Gebärdensprache, mit Hilfe derer sie sich verständigen können. Nach ihrem Tod kümmert sich ein Onkel, der Dichter Kasem Gan, um Akbar, und entdeckt schnell, dass der junge Mann großes poetisches Talent besitzt. Kasem Gan lehrt Akbar eine Art Keilschrift, damit dieser seine Texte festhalten kann. Von diesem Zeitpunkt an führt Aga Akbar ein Tagebuch, in das er alle Einträge in dieser Keilschrift verfasst. Akbar heiratet und bekommt gemeinsam mit seiner Frau vier Kinder, von denen der Sohn Ismaiel der Protagonist des Romans ist. Nach dem Tod seines Vaters erhält Ismaiel ein Büchlein, in dem Aga Akbar Notizen in einer Art Keilschrift festgehalten hat. Ismaiel versucht, diese Notizen zu entziffern und enthüllt damit Aga Akbars Lebensgeschichte sowie die seiner Nachkommen und gleichzeitig die Geschichte des Iran. Zwei Erzählungen laufen parallel: die von Ismaiel, der in die Niederlande emigriert ist und ein Buch schreibt, das auf den Notizen seines Vaters basiert, sowie die Geschichte von ihm und seinem Vater, die sich an verschiedenen Plätzen im Iran abspielt. Die zweite Erzählung wird größtenteils auf Basis der Notizen von Aga Akbar sowie Erinnerungen Ismaiels rückblickend erzählt. Die Figur des Ismaiel wird dabei fragmentiert, gleichzeitig in der Vergangenheit und der Gegenwart ebenso wie in den Niederlanden und dem Iran behaftet, gleichzeitig in seiner Funktion als Sohn, Übersetzer für seinen Vater, politischer Aktivist, Flüchtling und Autor, dargestellt. Er weist somit eine „Vielfalt und Gleichzeitigkeit von Ichs“ auf, die sich durch die „Zusammenfügung von Lebensläufen, die sich in unterschiedlichen

Kulturräumen ereignet haben” (Chiellino 2000: 61) erklären lässt. Wie Chiellino weiters anhand einiger Beispiele aus der deutschen Migrant\*innenliteratur aufzeigt, werden interkulturelle Lebensläufe dieser Art eingesetzt, um “jede monokulturelle Priorität von Raum und Zeit [...] durch ständige Bewegung” (ibid.) ersetzen zu können. Neben Ismaiel, der versucht, die geheimnisvollen Notizbucheinträge seines Vaters zu entziffern, wird *Spijkerschrift* zusätzlich von einem allwissenden Erzähler wiedergegeben. Der Roman beinhaltet viele Rückblenden auf längst vergangene Ereignisse, auf die aus der Gegenwart, als Bezüge zu aktuellen Momenten, zurückgegriffen wird. Diese Erzählweise erfordert, dass einige Episoden in verschnellter Form wiedergegeben werden müssen, während bei anderen stillgestanden und eine Art Zeitlupenaufnahme vorgenommen wird. In einer Analyse der Poetik Hafid Bouazzas vergleicht Van Uffelen (2004b) diese mit einer Sanduhr, denn die Erinnerung dessen Protagonisten bewege sich “niet van boven naar beneden of omgekeerd, maar tegelijk van boven en van beneden naar het midden, waar ze in een voortdurend draaiende beweging condenseert”<sup>215</sup> (701) – eine Konklusion, die auch auf Abdolahs Erzählsituation in *Spijkerschrift* zutrifft.

*Spijkerschrift* besteht aus drei Teilen: ‘Spelonk’, ‘Nieuwe Grond’ und ‘Spelonk’ (auf Deutsch: ‘Höhle’ und ‘Neuer Boden’). Teil eins beinhaltet die Geschichte von Aga Akbars Eltern sowie dessen Geburt, Kindheit und Jugend. Wir erfahren von Akbars erster Frau und seiner Liebe zu Tine, seiner zweiten Frau, sowie von der Geburt Ismaiels und der Tochter Mahboebé. Diese Episoden spielen im Safrandorf am Fuße des Safranberges und in Senedjan, wohin Aga Akbar mit seiner Familie übersiedelt. Gesehen wird die Geschichte durch die Augen des allwissenden Erzählers. Teil zwei, ‘Nieuwe Grond’, ist aus einer personalen Erzählsituation, genauer gesagt einer Ich-Perspektive, wiedergegeben und wird von Ismaiel erzählt. Dieser teilt uns sowohl über sein Leben im Iran als auch über seine Erfahrungen in der niederländischen Stadt Alkmaar mit. Es präsentieren sich also vereinfacht dargestellt zwei Erzählungen, Ismaiels Leben im Iran einerseits und sein Leben in den Niederlanden andererseits, die zu einer großen Erzählung zusammengefügt werden. Die Erzählung beginnt in den Niederlanden, wo Ismaiel sich aktuell befindet, wird aber immer wieder in den Iran zurückverlegt. In Teil drei schließlich begegnen wir wieder dem auktorialen Erzähler. Dieser schildert uns die Ereignisse nach Ismaiels Flucht in die Niederlande und dem Verschwinden seiner Schwester Goudklokje, knüpft also direkt am Ende des zweiten Teiles an. Teil drei endet mit dem Tode Aga Akbars.

---

<sup>215</sup> “nicht von oben nach unten oder umgekehrt, sondern gleichzeitig von oben und unten zur Mitte, wo sie in einer fortwährenden drehenden Bewegung kondensiert.”

Teil eins und Teil drei, beide ‘Spelonk’ betitelt, beginnen bzw. enden mit derselben Geschichte, einer Passage aus dem Koran. Eine Gruppe von Männern suchte einst Zuflucht in einer Höhle, wo sie in tiefen Schlaf fielen. Als sie wieder aufwachten und aus der Höhle gingen, konnten sie ihren Augen nicht trauen, erkannten sie doch ihre Umgebung nicht wieder. Sie dachten, sich nur einige Stunden ausgeruht zu haben, hatten in Wahrheit aber dreihundert Jahre lang in der Höhle geschlafen. Diese Geschichte kommt am Ende des Romans als eine Art Epilog zurück. Viele Menschen fliehen vor den Repressalien der an die Macht gekommenen Geistlichen in die Berge und verstecken sich dort, um bessere Zeiten abzuwarten. So auch Goudklokje, Ismaiels Schwester, die ihrem Gefängnis entflieht und plötzlich spurlos verschwunden ist. Diese letzte Passage drückt die Hoffnung aus, dass auch Goudklokje sich in einer dieser Höhlen am Safranberg befindet und nach dreihundert Jahren in besseren Zeiten aufwachen soll. Durch das erneute Aufgreifen dieser Geschichte aus dem Koran am Ende des Romans erhält dieser zyklischen Charakter. Durch die Wahl dieser Struktur platziert Abdolah sich De Craemer (2004) zufolge direkt in der traditionellen Literatur des Iran, wo Autoren nicht schon im Vorhinein eine durchdachte Geschichte und Struktur im Kopf hatten, ehe sie mit dem Schreibprozess begannen, sondern in ihrem Schaffen sehr autonom und kreativ waren. Manche Details und Ereignisse wurden, wenn sie auf diese Weise besser in den Textfluss und die jeweilige Phantasie des Autors integriert werden konnten, bei Belieben ausführlicher beschrieben, während andere eingekürzt wurden (52). All diese scheinbar unzusammenhängenden Ereignisse, Anekdoten, Erzählungen und Übernahmen aus anderen literarischen Werken wurden abschließend aneinandergefügt und bildeten letztendlich – und hier sieht De Craemer die nächste Parallele zu Abdolah – ein organisches Ganzes. Dieses wird laut De Craemer von einer mäandernden Struktur gekennzeichnet, die sich durch die Aneinanderreihung verschiedener Erzählungen ergibt. Was die Struktur des Romans betrifft, ist die Metapher des schlängelnden Erzählflusses, der im Laufe des Romangeschehens verschiedene kleine Erzählstränge in sich aufnimmt und mit sich mitführt, andererseits aber auch eine Vielzahl an Abzweigungen besitzt, durch die gewisse Erzählstränge aufgegeben werden, sehr zutreffend. Jedoch darf nicht der Eindruck entstehen, und hier möchte ich De Craemer widersprechen, dass all diese kleinen Nebenhandlungen und Anekdoten wie Perlen in Reih und Glied auf einer Schnur aufgefädelt werden, bis sie eine Kette ergeben. Teil eins und zwei von *Spijkerschrift* folgen keinem chronologischen Zeitverlauf, sondern vereinen Momentaufnahmen mit Rückblenden und Vorausdeutungen, sodass eine vielschichtige Erzählstruktur entsteht, in deren einzelnen Passagen jeweils Ismaiel oder Aga Akbar oder auch beide als Protagonisten im Mittelpunkt stehen. Teil drei hingegen ist vollkommen chronologisch strukturiert und gibt

alle Ereignisse sozusagen faktengetreu wieder. Alle drei Teile zusammengenommen ergeben wiederum einen chronologischen Zeitverlauf, wenn auch von flashbacks und flashforwards durchsetzt.

#### 5.3.4.1 *Vorausdeutungen*

Obwohl *Spijkerschrift* viel mehr Rückblenden auf längst vergangene Ereignisse beinhaltet, auf die später näher eingegangen wird, finden sich hierin auch einige epische Vorausdeutungen, durch die das Publikum auf zukünftige Ereignisse vorbereitet wird. Eine Ausnahme stellt die eben genannte Passage aus dem Koran dar, die sowohl als Rückblende als auch als Vorausdeutung fungiert. Durch den Einsatz dieser poetischen Vorausdeutungen, die durch verschiedene Gedichte oder Gedichtfragmente ausgedrückt werden, generiert Abdolah einen Raum, in dem Vergangenheit und Gegenwart sowie Persisch und Niederländisch miteinander in Kontakt treten.

Bereits zu Beginn des Romans begegnen wir einer Anspielung auf Ismaiels zukünftiges Schicksal, seine Heimat verlassen und den Gang ins Exil antreten zu müssen. Abdolah nimmt folgende Verse eines nicht näher spezifizierten persischen Dichters über die Stadt Senedjan, in der der Roman lokalisiert ist, auf:

O á wind, o á wind, ach het zand in mijn ogen.  
O mijn hart, o mijn hart, tot de helft gevuld met zand.  
Ach, daar zit een korrel zand op haar lip.  
Zand in mijn ogen, en God, daar, daar haar rode lippen [...].<sup>216</sup>  
(Abdolah 2007b: 11)

In diesen Versen ist Senedjan in einer Frau, der Geliebten, versinnbildlicht. Die von Sand umgebene Stadt steht für die Frau, auf deren Lippen sich der Sand absetzt. Sand hat auch der Mann in den Augen und im Herzen, denn er liebt diese Frau und hat nur Augen für sie. Symbolisch gesprochen liebt der Mann seine Heimatstadt und fühlt sich tief mit ihr verbunden. Ismaiel beginnt seine Geschichte mit der Erinnerung an Senedjan und an diese Verse. In diesem Moment tritt er selbst an die Stelle des im Gedicht geschilderten Mannes: Er liebt

---

<sup>216</sup> “O ah Wind, o ah Wind, ach der Sand in meinen Augen.  
Ach mein Herz, ach mein Herz, zur Hälfte mit Sand gefüllt.  
Ach, da, Sandkorn auf ihrem Mund.  
Sand in meinen Augen, und, o Gott, da, da ihr roter Mund.” (Abdolah 2007c: 11f.)

Senedjan, die Stadt, in der er geboren wurde und seine Kindheit und Jugend verbracht hat. Ismaiel schreibt diese Zeilen bereits von den Niederlanden aus und sein Herz ist voller Erinnerungen an die Heimat und von Sehnsucht erfüllt. Gleichzeitig erfahren wir aber auch, dass Aga Akbar aus Djerja, einem abgelegenen Dorf in der Nähe von Senedjan, stammt und Zeit seines Lebens mit Wehmut auf sein Heimatdorf blickt, das er zugunsten der Stadt verlassen musste.

Eine weitere Vorausblende betrifft Aga Akbar. Er reitet gemeinsam mit seinem Onkel Kazem Gan nach Isfahan. Nach dem Tod seiner ersten Frau sind viele Jahre vergangen und Aga Akbar verspürt keinerlei Lebensmut mehr. Aus diesem Grund schickt Kazem Gan ihn nach Isfahan, wo Aga Akbar probieren soll, ein selbständiges Leben zu führen, neue Leute kennen zu lernen und vielleicht sogar eine neue Liebe zu finden. Ein Freund Kazem Gans soll sich um den Neffen kümmern. Dieser weiß die Mühen des Onkels sehr zu schätzen, ist aber auch traurig, verlässt er doch das erste Mal seine Heimatstadt, ganz alleine, nicht imstande zu sprechen und unwissend darüber, was ihn erwarten wird. Vor dem Hintergrund dieser Geschehnisse führt Abdolah P.N. van Eycks Gedicht 'De tuinman en de dood' an (74) (vgl. Abschnitt 3.3.3). In diesem Gedicht erzählt ein persischer Edelmann von seinem Gärtner, der zufällig dem Tod begegnet. Vor lauter Angst um sein Leben reitet der Gärtner nach Isfahan. Als der Edelmann selbst den Tod in seinem Garten trifft, gesteht ihm der Tod, dass er sehr überrascht gewesen sei, den Gärtner bereits am frühen Morgen anzutreffen, da er ihn eigentlich erst gegen Abend in Isfahan abholen sollte. Der Gärtner dachte, durch seine Flucht dem Schicksal entrinnen zu können, hat dabei aber nicht bedacht, dass man vor dem Tod nicht davonlaufen kann. Abdolah stellt weiter keinen Bezug zur Erzählung her, sondern sagt nur, dass das Gedicht und die Geschichte rührend sind und dass Aga Akbar emotional durcheinander nach Isfahan reitet. Van Eycks Gedicht hat auch nichts mit Aga Akbar an sich zu tun. Er übersiedelt zwar nach Isfahan, um sich hier ein neues Leben aufzubauen, wodurch sich seine weitere Zukunft als mehr als unsicher und unvorhersehbar präsentiert. Neue Personen können und werden wahrscheinlich in sein Leben treten, wie sich jedoch diese Bekanntschaften entwickeln, wird nur das Leben selbst offenbaren. Betrachten wir diesen kurzen poetischen Exkurs des Autors jedoch mit der weiteren Lebensgeschichte Ismaiels im Hinterkopf, so ergibt sich ein anderes Bild. In der Rolle des Gärtners erkennen wir dann Ismaiel wieder, der seinem Schicksal zu entrinnen versucht, indem er vor politischer Verfolgung durch das theokratische Regime Irans in die Niederlande flieht. Der Tod steht hiernach symbolisch für Unterdrückung, Terror und Folter von Seiten der Staatsgewalt. Als Edelmann erkennen wir Aga Akbar, der stets eine schützende Hand über seinen Sohn hält, jedoch nicht vermag, diesen vor

seinem Schicksal zu bewahren. In den Niederlanden ist Ismaiel zwar vor den Repressalien der Ayatollahs sicher, kann seine Vergangenheit und seine Verbindung zur Heimat aber niemals ablegen. In Gedanken reist er immer wieder zurück in den Iran und zu den vielen Familienmitgliedern, Freunden und politischen Weggefährten, die er zurücklassen musste. Eine Rückkehr in die Heimat scheint unmöglich, sähe er sich doch sein Leben lang der Gefahr einer erneuten Festnahme und Arretierung ausgesetzt. Dem Tod, den Ayatollahs also, ist nicht zu entkommen, wie schon Van Eycks Gedicht deutlich macht. Setzen wir an Stelle des Protagonisten Ismaiel den Autor, Kader Abdolah, selbst, so erhalten wir die komprimierte Geschichte seines Lebens: politische Verfolgung und Flucht aus der Heimat, jedoch im Exil stets mit ihr verbunden.

Eine ebenso starke Interferenz zwischen dem Persischen und dem Niederländischen treffen wir am Beginn desselben Kapitels an, das mit folgenden Sätzen eingeleitet wird: “Alle vogels waren al met hun nesten begonnen, behalve Aga Akbar”.<sup>217</sup> (48) Diese Aussage enthält eine wörtliche Übernahme des ältesten niederländischen Satzes, der wie folgt lautet: “Hebban olla uogala nestas hagunnan hinase hic enda thu uuat unbidan uue nu” (in heutiges Niederländisch übertragen: “Zijn alle vogels begonnen met het bouwen van nesten behalve ik en jij, wat wachten wij nog?” und auf Deutsch: “Haben alle Vögel mit dem Bauen von Nestern begonnen, außer Dir und mir, worauf warten wir noch?”). Diesen für die Konstitution der niederländischen Identität so wichtigen Satz reichert Abdolah mit dem Namen seines persischen Protagonisten an und nimmt ihm somit seinen exklusiv niederländischen Charakter. Das Selbstverständnis, dass dieser Satz einen bedeutenden Teil der niederländischen Kultur und Identität ausmacht, wird durch das Hinzufügen des Namens von Aga Akbar aufgelöst. Metaphorisch gesprochen wird den Lesern vor Augen gehalten, dass nicht nur die niederländischen Vögel Nester bauen, sondern auch alle anderen. So wird dieser Satz zu einer universell gültigen Aussage, die ohne eine Beschränkung auf eine bestimmte Kultur wirkt. Dieser älteste niederländische Satz zeige Abdolah zufolge prinzipiell eine starke Ähnlichkeit mit der persischen literarischen Tradition: “*Dat is gewoon Perzisch. Geen woord kan weg. En het heeft melodie. Je zou er een hele roman over kunnen schrijven van een man die van een vrouw houdt, maar er zijn problemen. Ze kunnen niet bij elkaar zijn. Maar eigenlijk is die ene zin genoeg. Je hoeft niet alles uit te leggen. Zulke zinnen zijn heilig, ze blijven tot het eind der tijden*”.<sup>218</sup> (Kools 1996; meine Kursivierung)

---

<sup>217</sup> “Alle Vögel hatten schon begonnen, Nester zu bauen, nur Agha Akbar nicht.” (Abdolah 2007c: 51)

<sup>218</sup> “*Das ist einfach Persisch. Kein Wort kann weg. Und es hat Melodie. Man könnte darüber einen ganzen Roman schreiben über einen Mann, der eine Frau liebt, aber es gibt Probleme. Sie können nicht bei einander sein.*”

Drei weitere Beispiele spielen auf Ismaiels Zukunft in den Niederlanden an. Gemäß der persischen Tradition werden Ismaiel bereits nach seiner Geburt Verse des bekanntesten persischen Dichters Hafez ins Ohr geflüstert, um das Kind zu segnen. Kazem Gan entscheidet sich für folgende Verse:

Bolbolie barge gollie dar mengar dasht  
Wan dar an aho nawa gosh nale haje zar dasht.  
Gof tamash dar ene wasl in nale wa farjad tjist.  
Goft djlweje mashoeg ma ra bar in kar dasht. (99)

Der Vogel Bolbol, die Nachtigall, hielt zur Herbstzeit das Blatt einer Blume im Schnabel und weinte bitterlich. Er wurde gefragt, wieso er denn traurig sei, wo er doch einen Teil seiner Geliebten immer bei sich trage und Bolbol antwortete, dass dieses Blatt Erinnerungen an die Geliebte hervorrufe.

Diese Verse waren die ersten Worte, die der kleine Ismaiel mit auf den Lebensweg bekam. Die hier angesprochenen Gefühle Liebe, Verlangen, Sehnsucht, Wehmut und Trauer sollen ihn ein Leben lang begleiten. Auch die Dichtung von Hafez wird Ismaiel eine treue Gefährtin sein, steht sie ihm doch auch in den Niederlanden stets zur Seite und macht ihm sein Schicksal erträglicher.

Bolbol ist ebenso wie die Rose ein wiederkehrendes Symbol in der persischen Poesie und steht für den sehnsuchtsvollen Liebenden, während die Rose alles Schöne und auch die Geliebte versinnbildlicht. „Zij houdt van de bloem, gaat naast haar zitten en zingt tot de bloem ontkiemt. In het najaar als de bloem sterft, is de vogel in diepe rouw gedompeld”<sup>219</sup> so Abdolahs (1998: 12f.) Erklärung. Erst im nächsten Jahr, wenn die Blumen wieder zu knospen beginnen und sich neue Blüten öffnen, wird die Nachtigall ihren Schmerz vergessen und sich am Anblick einer anderen Blume erfreuen. Die lautliche Ähnlichkeit der persischen Worte für die Rose oder Blume im Allgemeinen (‘gol’) sowie für die Nachtigall (‘bolbol’) erklären diese Kombination auch poetologisch. Im Islam, besonders im Sufismus, dem bekannte persische Dichter wie Hafez, Omar Khayyam und Rumi angehörten, ist die Rose ein heiliges Symbol. Sie symbolisiert die Begegnung mit Gott in der Welt, so wie der Dorn den Trennungsschmerz, die Knospe den Schleier Gottes, die rote Farbe der Rose das Herzblut sowie der Rosengarten die Vereinigung mit Gott darstellt (siehe Makowski 1997: 81f.). Auch die westeu-

---

Aber eigentlich reicht dieser eine Satz aus. Man muss nicht alles erklären. Solche Sätze sind heilig, sie bleiben bis zum Ende der Zeiten.”

<sup>219</sup> “Sie liebt die Blume, setzt sich neben sie und singt, bis die Blume keimt. Im Herbst, wenn die Blume stirbt, stürzt der Vogel in tiefe Trauer.”

ropäische Tradition kennt die Rose als Symbol für die Geliebte, die Liebe und die Schönheit und stellt im zitierten Gedichtfragment die Basis für die Interferenz zwischen dem Iran und den Niederlanden dar.

Im Falle Ismaiels ist die Assoziation mit einer Frau (im weltlichen Sinne), mit Gott oder dem Meister (im Sinne von 'Schöpfer') aber weniger zutreffend, denn bei ihm ist der Bezug zur verlassenen Heimat und zu den zurückgelassenen Familienmitgliedern und Freunden herzustellen. Ismaiel trägt die Erinnerung an den Iran stets mit sich, was ihn einerseits erfüllt und ihm ein wenig Halt in der neuen Umgebung gibt. Andererseits ist dies aber auch eine schmerzliche Situation, die mit Verlust und Einsamkeit verbunden ist.

Ein weiteres Symbol für Verlangen und Sehnsucht stellt der Papagei dar, der in einer alten Geschichte, die Ismaiel seinem Vater vorliest, die Hauptrolle spielt (149f.). Vor langer Zeit lebte ein persischer Gewürzhändler, der einen schönen, bunten Papagei in einem Käfig besaß, der aus Indien kam. Der arme Vogel war traurig und sang die ganze Zeit, dass er nach Hause wolle. Als der Händler eines Tages aus geschäftlichen Gründen nach Indien musste, fragte er den Papagei, ob er den anderen Papageien etwas ausrichten sollte. Der Papagei sprach nur, dass er sie grüßen solle und dass er seine Freunde entsetzlich vermisse. In Indien angekommen, sah der Händler einen Papagei und richtete ihm die Botschaft seines eigenen Vogels aus. Kaum, dass der andere die Worte des Mannes vernommen hatte, fiel er vom Baum und war tot. Als der Mann wieder zu Hause war und seinem Papagei von diesem tragischen Vorfall erzählte, fiel auch dieser um und war tot. Vor lauter Trauer nahm der Händler den Vogel aus seinem Käfig, streichelte ihn und wollte ihn beerdigen. In diesem Augenblick öffnete der Papagei seine Flügel und flog weg. Auf die Frage des Mannes, wo er denn hin wolle, rief der Papagei nur: "Nach Hause, nach Hause!"

Diese Parabel lässt sich auf Aga Akbar und Ismaiel umlegen. Aga Akbar ist verzweifelt, da er in einer Fabrik arbeitet, wo er tagaus tagein stupide Arbeiten an lauten, stinkenden Maschinen verrichten muss und ausgebeutet wird. Wenn er abends heimkommt, fühlt er sich erschöpft, sein ganzer Körper schmerzt und sein Geist ist völlig ermüdet. Ismaiel zieht einen Vergleich mit dem Papagei und rät seinem Vater, sich auch tot zu stellen, sodass er aus der verhassten Arbeit ausbrechen kann. Zunächst noch skeptisch, nimmt sich Aga Akbar die Worte seines Sohnes zu Herzen. Am nächsten Tag bringen fünf Kollegen aus der Fabrik den vermeintlichen Leichnam Aga Akbars nach Hause. Dieser springt, nachdem die Männer weg sind, sofort auf und verschwindet in die Berge, in denen er sich die folgenden Monate versteckt.



Was Ismaiel betrifft, spielt diese alte Geschichte mit dem Papagei auf seine eigene zukünftige Situation an, in der er fern der Heimat ein Leben im Exil, also gewissermaßen im Käfig, unter eingeschränkter Freiheit, fristen muss. Bolbol, die Rose und der Papagei stehen gleichsam als Vermittler innerhalb des Interferenzprozesses, denn sie treten aus der persischen Vergangenheit Ismaiels direkt in dessen niederländische Gegenwart und verbinden ihn dann wiederum im Sinne einer Pendelbewegung erneut mit der persischen Tradition.

Dieselbe Thematik finden wir in folgender Episode wieder: Ismaiel geht mit seinem Vater in die Stadt, wo sie bei einem Geschäft stehenbleiben, aus dem Musik aus einem Plattenspieler tönt. Eine Frauenstimme singt:

Be rahi didam barge gazan,  
oftade' ze bidade zaman.  
Ee barge paiezie,  
az man to tjera bogrizie [...].<sup>220</sup> (123)

Diese Verse spielen einerseits auf Aga Akbars Liebe zu einer anderen Frau an, was im Laufe des Romans enthüllt wird, deuten andererseits aber auch auf Ismaiels Zukunft, die von Verlust geprägt ist. Das Herbstblatt symbolisiert in seinem Fall sein Leben im Iran, das ihm aus den Händen entglitten ist.

Ein ähnliches Beispiel beinhalten die folgenden Verse, die von einem Schilfrohr handeln, das abgeschnitten wurde, um daraus eine Flöte zu machen. Das Schilfrohr klagt nun:

Az neestan tjon mara bobridé an  
az nafiram mardo zan nalisé an.  
Sine gaham shárhe shárhe az ferag  
Ta begoe jam sharhe dárde esh tiejag...<sup>221</sup> (128)

Diese Strophen, die laut Abdolah jedem verliebten Perser und jeder verliebten Perserin nur allzu bekannt sind (2007b: 128), summt Aga Akbar vor sich hin, obwohl er sie aufgrund seiner Gehörlosigkeit nie gehört haben konnte. Er sitzt auf dem Dach der Djome-Moschee, die

---

<sup>220</sup> "Auf dem Weg ein Herbstblatt lag,  
gefallen war es,  
der Wind trug es fort.

Sage mir, Herbstblatt,  
was fliehst du vor mir?" (Abdolah 2007c: 135)

<sup>221</sup> "Seit dem Augenblick, da ich abgeschnitten wurde,  
spielen, teilen alle mit mir ihre Sehnsucht, ihr Heimweh.  
Ich aber suche ein Herz, das vor Sehnsucht brach,  
mit dem ich mein Heimweh teilen kann." (Abdolah 2007c: 142)

Beine mit den Armen umfasst, und starrt einfach nur in die Nacht hinein. Der schwarze, klare Nachthimmel mit seinen unzählbaren Sternen und dem strahlenden Vollmond verbindet er mit allem Unerklärlichen, mit Gott und der Liebe. Diese zwei Verse geben seine aktuelle Situation wieder. Er ist mit Tine verheiratet und zusammen haben sie vier Kinder (die beiden Töchter Ensi und Marzi spielen im Roman eine unbedeutende Rolle, dafür stehen Ismaiel und Goudklokje umso mehr im Fokus des Interesses), jedoch spürt er auch Verlangen nach der anderen Frau, in die er sich verliebt hat. Über seine Gefühle kann er mit niemandem sprechen, da er sie erstens für sich behalten möchte und sie zweitens gar nicht in Worte fassen könnte. In diesem Gedichtfragment ist aber auch Ismaiel zu erkennen, es dient gleichsam als Illustration seiner Situation. Er ist das Schilfrohr, das einst in einem Röhricht stand, jedoch seiner angestammten Umgebung, seiner Heimat, entrissen wurde. Nun auf sich alleine gestellt, sucht er nur jemanden, dem er seine Sorgen und seine Sehnsüchte anvertrauen kann, aber niemand scheint ihn vollends verstehen zu können. Halt bieten ihm nur seine aus dem Iran nachgekommene Frau Safa und ihre gemeinsame Tochter Nilofar. Das Subjekt Frau (aus der Interpretation bezüglich Aga Akbars' Situation) und das Objekt Heimat (aus der Perspektive Ismaiels betrachtet) können als gemeinsamer Bezugspunkt der beiden angesehen werden, an dem ihrer beider Sehnsucht zusammenfließt.

Dem Schicksal ist nicht zu entinnen – dies macht Ismaiel auch die Bekanntschaft mit Louis, den er im Zug kennenlernt, bewusst. Louis, ein Niederländer, war vor der Revolution jahrelang Arzt im Iran, musste nach der Machtübernahme der Ayatollahs aber zusammen mit allen anderen Ausländern das Land verlassen. In Louis findet Ismaiel einen guten Gesprächspartner, der seine kulturellen Hintergründe kennt, und wenige Wochen nach dieser Bekanntschaft erhält Ismaiel einen Brief von Louis. Dieser lädt Ismaiel zu sich nach Hause ein. Da er ein großer Liebhaber der persischen Literatur ist, hat Louis am Ende des Briefes die Übersetzung eines Gedichtes des mittelalterlichen Dichters Omar Khayyam aufgenommen, das uns deutlich vor Augen hält, dass wir im Vergleich zum großen Universum nur Winzlinge sind und dass unser Schicksal nicht durch unser eigenes Zutun, sondern durch die Geschehnisse einer höheren Macht geleitet werden – eine universelle Parabel über das Leben:

Wij zijn niet anders dan een schimmig stel  
figuurtjes op een scherm, soms niet, soms wel  
bewogen rond de zonnelamp, bestuurd  
te middernacht door de Eigenaar van 't spel<sup>222</sup>. (188)

---

<sup>222</sup> "Wir selbst sind nichts als nur bewegte Zeilen

Louis ist wie Ismaiel direkter Exponent der Interferenz zwischen dem Niederländischen und dem Persischen, kennt er doch beide Seiten aus persönlichen Erfahrungen. Selbst einst als Einwanderer, wenn auch nur aus beruflichen Zwecken, im Iran ansässig, spiegelt Louis Ismaiels Situation als Flüchtling in den Niederlanden wieder.

#### 5.3.4.2 *Niederländische Gedichte*

Angeführt seien aber auch zwei niederländische Gedichte, die Interferenz mit der persischen Vergangenheit generieren. Mit diesen Gedichten macht Ismaiel in den Niederlanden Bekanntschaft und sie rufen in ihm unmittelbar Assoziationen zur Heimat Iran hervor.

In Amsterdam lernt er Marijane kennen, eine junge Perserin, die regelmäßig in einem literarischen Café Gedichte längst verstorbener niederländischer Dichter vorträgt. Bei einem dieser Vorträge lernt Ismaiel die Poesie von J.C. Bloem kennen, genauer gesagt dessen berühmtes Gedicht 'In memoriam':

De blaren vallen in de gele grachten;  
Weer keert het najaar en het najaarsweer  
Op de aarde, waar die donkre harten smachten  
Der levenden. Hij ziet het nimmermeer.

Hoe had hij dit bemind, die duistre straten,  
Die atmosfeer van mist en zaligheid,  
Wanneer het avond wordt en het verlaten  
Plaveisel vochtig is en vreemd en wijd.

Hij was geboren voor de stille dingen,  
Waarmee wij leven – maar niet even lang –  
Waarvan wij 't wezen slaken in ons zingen,  
Totdat wij zinken, en met ons de zang.

Het was een herfst als nu: de herfst en keeren,  
Maar niet de harten, na hun korten dag;  
Wij stonden, wreed van menselijk begeren,  
In de ademloze kamer, waar hij lag.

En voor altijd is dit mij bijgebleven:  
Hoe zeer veel stiller dood dan slapen is;

---

Magischer Schattenformen rastlos kreisend  
Mit der Laterne, die, sonnerhell,  
Zur Mitternacht bewegt des Schaustücks Meister.”(Abdolah 2007c: 208)

Dat het een daaglijks wonder is, te leven,  
En elk ontwaken een herrijzenis.  
Nu weer hervind ik mij in het gewijde  
Seizoen, waar de gevallen blaren zijn  
Als het veeg zonlicht van een dood getijde,  
En denk: hoe lang nog leef ik in dien schijn?

Wat blijft ons over van dit lange derven,  
Dat leven is? Wat, dat ik nog begeer?  
Voor hem en mij de herfst, die niet kan sterven:  
Zon, mist en stilte, en dan voor immermeer. (153f.)

Und in deutscher Übersetzung:

Die Blätter fallen in die gelben Grachten;  
Der Herbst kehrt wieder wie das Meer  
Zur Küste, wo die dunklen Herzen schmachten  
Der Lebenden. Er sieht es nimmermehr.

Wie hat er dies geliebt: die düstren Gassen,  
Das Fluidum aus Dunst und Seligkeit,  
Wenn in der Dämmerung die Stadt verlassen  
Vor Nässe glänzte, fremd und weit.

Er war geboren für die stillen Dinge,  
Die um uns sind – jedoch niemals für lang  
Deren Essenz wir im Gedicht besingen,  
Bis wir versinken und mit uns der Sang.

Es war ein Herbst wie dieser: er kehrt wieder,  
Doch nicht das Herz, nach seinem kurzen Tag;  
Grausam, weil fühlend, sahn wir auf ihn nieder,  
Der da im atemlosen Zimmer lag. (Abdolah 2007c: 168)

Auffallend ist, dass in der deutschen Übersetzung nur die ersten vier Verse des Gedichts aufgenommen sind; die letzten drei bleiben den deutschsprachigen Lesern vorenthalten. Leider wird auch nicht vermeldet, woher diese Übertragung ins Deutsche stammt. Die Vermutung liegt nahe, dass von diesem Gedicht keine deutsche Übersetzung vorliegt – Nachforschungen meinerseits haben dies bestätigt – und dass somit die für die deutsche Ausgabe verantwortliche Übersetzerin Christiane Kuby diese Zeilen ins Deutsche übertragen hat. Wieso gerade die letzten drei Verse, die sprachlich und stilistisch sehr stark sind und inhaltlich ausgezeichnet zur von Abdolah geschilderten Situation passen, ausgespart wurden, ist unerklärlich. In diesen letzten Versen schildert der Dichter die Stille des Todes, die einen in Anbetracht des Herbstes überkommt. In diesen düsteren, kühlen Tagen scheint das Ende stets näher zu kommen und

das Wunder des Lebens auslöschen zu wollen. An diesem Punkt wird der Herbst nicht mehr durch den Winter abgelöst, sondern bleibt ewig bestehen.

Ismaïel erfährt von Marijane, dass Bloem zu den sogenannten *Dichtern der Sehnsucht* zählte und beschließt, 'In memoriam' in sein Buch über seinen Vater aufzunehmen, da dieser durch großes Verlangen nach einer anderen Frau getrieben wurde. Eine Gruppe junger Dichter, sich allesamt in der Zeit um 1910 bewegend, worunter Geerten Gossaert, Adriaan Roland Holst, P.N. van Eyck und eben J.C. Bloem, behandelten in ihren Gedichten vielfach eine gewisse Sehnsucht. Zeit seines Lebens war auch Aga Akbar nur auf der Suche nach dem großen Glück. Als unehelicher Sohn eines Edelmannes und einer Dienerin geboren, hatte er nicht die Privilegien, die einem Kind aus höherem Stand beschert sind. Zusätzlich war er mit seiner Gehörlosigkeit und Stummheit belastet, die ihn in jeder Situation des Lebens abhängig von anderen Menschen machten. Auch in der Liebe hatte er kaum Glück: Seine erste Frau, die er sehr liebte, verstarb aufgrund einer Krankheit, und obwohl er mit seiner zweiten Frau Tine sehr glücklich war und sie zusammen vier Kindern das Leben schenkten, fehlte ihm doch etwas. Tine als auch ihre Kinder vermuten, dass Aga Akbar sich heimlich mit anderen Frauen, wahrscheinlich Prostituierten, trifft, denn er geht sehr gerne alleine in die Berge und hält sich dort stunden-, manchmal auch tagelang auf. Seine ewige Sehnsucht nach dem großen Glück erklärt auch seine Schwärmerei für die andere Frau, die sogar seine Ehe mit Tine zu gefährden scheint.

Ein anderes niederländisches Gedicht, das Ismaïel mit seiner Lebensgeschichte verbindet, ist eines des Psychiaters Rutger Hendrik van den Hoofdakker, der eher in seiner Funktion als Dichter und unter dem Pseudonym Rutger Kopland bekannt sein dürfte:

In deze houding, zoals zij  
hier liggen, het lijkt mischien  
een houding, het lijkt mischien  
blijven, maar

terwijl zij overal om ons heen  
rijzen en dalen als slapende  
lijven van aarde,

de sneeuw van hun flanken  
wegdruipt en nieuwe sneeuw  
hen weer toedekt,

is het alleen maar alsof wij  
ons onzichtbaar in deze kudde

konden achterlaten [...].<sup>223</sup> (249)

Darüber, wieso Abdolah den echten Namen des Autors anführt, wo er doch selbst ein Pseudonym trägt, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden. Erwähnenswert ist sicher, dass Abdolah in Kopland die sprachliche Kraft gefunden hat, die er aus der persischen Literatur kennt und deren Erweckung ihm selbst so am Herzen liegt: “Bij hem vond ik de magie van de taal. Zijn gedichten zijn kort, maar hij grijpt je met een paar woorden bij de kraag. Zijn zinnen blijven maanden in je hoofd hangen. Dat was de kracht die ik zocht. Ik kon nog niet schrijven maar probeerde, net als hij, met een paar woorden die ik kende mijn heimwee naar huis te verwoorden”.<sup>224</sup> (Hoogervorst 2000: 53) Kopland ist vor allem bekannt für seine ‘Poesie des Moments’, also langsame, träge Poesie, die sich auf den direkten Moment und die aktuellen Vorgänge hierin bezieht. Auch in diesem Gedicht steht ein direkter Augenblick zentral: das Liegen nicht näher bestimmter Personen in einer Haltung, die nicht verdeutlicht, ob sie nur eine vorübergehende Verfassung darstellt oder zum anhaltenden Zustand wird. Im Kontext des Romans *Spijkerschrift* betrachtet, lässt sich eine Gemeinsamkeit entdecken: Ismaiel befindet sich zwar gegenwärtig in den Niederlanden, jedoch ist alles andere als deutlich, wie lange dieser Zustand anhalten wird, ob er sich hier festigen oder eines Tages in seine Heimat zurückkehren wird. Ismaiel nimmt dieses Gedicht in sein Buch auf, um seine Erinnerungen an den Damawand, den höchsten Berg des Iran, festhalten zu können. Dieser Berg, den er unbedingt zusammen mit seinem Vater erklimmen wollte, steht für Freiheit, Unabhängigkeit und Frieden. Als Ismaiel sich mit Aga Akbar während des Winters auf den beschwerlichen Weg

---

<sup>223</sup> “In dieser Haltung, wie sie  
Da liegen, es sieht vielleicht aus  
Wie eine Haltung, es sieht vielleicht aus  
Wie Bleiben, aber

Während sie sich überall um uns  
Heben und senken wie schlafende  
Leiber aus Erde,

der Schnee von ihren Flanken  
sickert und Neuschnee  
sie wieder zudeckt,

ist es nur, als ob wir  
uns selber unsichtbar in dieser Herde  
zurücklassen konnten (...).” (Abdolah 2007c: 273)

<sup>224</sup> “Bei ihm fand ich die Magie der Sprache. Seine Gedichte sind kurz, aber sie packen einen mit ein paar Worten am Kragen. Seine Sätze bleiben monatelang in deinem Kopf hängen. Das war die Kraft, die ich suchte. Ich konnte noch nicht schreiben, aber ich versuchte, so wie er, mit ein paar Worten, die ich kannte, mein Heimweh in Worte zu fassen.”

auf den Damawand macht, vergessen sie für diese wenigen Stunden die grausame Herrschaft der Ayatollahs und den Krieg, der mittlerweile zwischen dem Iran und dem Irak wütet. Diese Wanderung hilft Ismaiel auch, wichtige Entscheidungen zu treffen. So beschließt er, für sein Vaterland und die Rechte des iranischen Volkes zu kämpfen und sich weiterhin im politischen Widerstand zu betätigen. Dass er die Heimat in Kürze verlassen muss, ist ihm in diesem Augenblick nicht bewusst. Bei der Verfassung seines Buches erinnert er sich an diese Besteigung des Damawand mit seinem Vater und zieht die Verbindung zu Koplands Gedicht. Obwohl er nun in den bepolderten, ebenen Niederlanden wohnt, macht der Damawand einen fundamentalen Teil seiner Existenz aus, hat er sich mit dessen Bezwungung doch einen jahrelangen Traum erfüllt, gleichzeitig aber auch seine Familie, Freunde, Bekannte und Genossen symbolisch dort zurückgelassen.

Neben dem Damawand spielt auch der Safranberg, an dessen Fuße Aga Akbars Geburtsdorf liegt und wo auch Senedjan, die Stadt, in die er später mit seiner Familie übersiedeln wird, situiert ist, eine große Rolle. Die Berge dienten iranischen Widerstandskämpfern stets als guter und geschützter Zufluchtsort, an den sie sich zurückziehen und Strategien entwickeln konnten, um ihr Land aus der Diktatur zu befreien. Dies taten sie zu Zeiten des ersten Schah ebenso wie unter der Herrschaft von Schah Reza Pahlevi und der Theokratie der Ayatollahs. Viele Menschen flohen und fliehen auch über die Berge in die angrenzende Türkei in die Freiheit. Auch Ismaiel wählt diesen Weg und kommt nach einer gefährlichen Flucht schließlich in die Niederlande. Bezeichnend für diesen schwerwiegenden Schritt sind die folgenden Worte, die Abdolah an den Beginn des letzten Kapitels stellt und die erneut die bei Abdolah so oft vorkommenden universellen Themen Verlust, Schicksal und Hoffnung ansprechen:

Verlies is een ervaring naar een nieuwe weg.

Een nieuwe gelegenheid om op een andere manier te denken. Verliezen is niet het einde van alles, maar het einde van een bepaalde manier van denken. Wie ergens valt, staat ergens anders weer op. Dat is de wet van het leven.<sup>225</sup> (277)

Diese Worte sind mit der Unterschrift versehen, dass sie vom Dichter Mohammad Mogtari, eines Genossen und Freundes Ismaiels, der das Land nicht verlassen wollte, stammten. Mogtaris Leiche wurde außerhalb von Teheran in der Nähe einer Abbruchfirma gefunden und

---

<sup>225</sup> "Verlust ist eine Erfahrung, die neue Wege erschließt.

Eine Gelegenheit umzudenken.

Verlust bedeutet nicht das Ende, sondern das Ende einer bestimmten Denkart. Wer fällt, steht anderswo wieder auf. Das ist das Gesetz des Lebens." (Abdolah 2007c: 305)

laut Gerüchten soll er von Geheimdienstleuten erwürgt worden sein. In diesem letzten Kapitel verlässt Ismaiel sein Heimatland aus Angst vor politischer Verfolgung und auch seine Schwester Goudklokje verschwindet spurlos. Ismaiels Schicksal spiegelt sich in diesen paar Versen wieder: Er muss aus dem Iran fliehen und kommt in die Niederlande, eine neue Umgebung, in die er sich erst eingewöhnen muss. Dieser Verlust der Heimat öffnet aber auch einige Türen, die zunächst nicht sichtbar oder denkbar waren. Ismaiel fällt also – aus seiner Heimat, in die Flucht, ins Exil – steht aber in den Niederlanden wieder auf. Während Ismaiel eine Zukunft in den Niederlanden bevorsteht, bleibt das Schicksal seiner Schwester ungewiss. Sie wird von den Schergen der Ayatollahs verhaftet und eingesperrt. Zunächst besuchen Aga Akbar und Tine ihre Tochter noch oft, nach einiger Zeit verschwindet diese aber aus ihrer Zelle. Die Eltern suchen sie in den Bergen, in den nahegelegenen Städten und Dörfern, wenden sich an Familie, Freunde und Bekannte. Die junge Frau bleibt jedoch unauffindbar. Schließlich klammern sie sich an die Hoffnung, dass Goudklokje vielleicht in die Berge geflohen ist, sich dort verborgen hielt und schließlich das Land verlassen hat, wahrscheinlicher erscheint ihnen aber, dass sie letztendlich doch gefunden und exekutiert worden ist. Als sich Aga Akbar auf eine letzte Suche auf den Safranberg begibt, verschwindet auch er spurlos. Zu Beginn des Frühlings wird er tot im Schnee der Berge begraben gefunden, von Goudklokje wird aber nie mehr etwas gehört.

Die Wahl des Namens *Goudklokje* (*Zangoele* auf Persisch und *Goldglöckchen* auf Deutsch) als Kosenamen für die Tochter, die eigentlich Mahboebé (was soviel wie geliebte Person bedeutet) heißt, mag seltsam anmuten, sind doch alle drei Bezeichnungen keine alltäglichen Namen, sondern benennen Objekte. Abdolah setzt Goudklokje-Zangoele-Goldglöckchen ein, als wären es tatsächlich bestehende und gebräuchliche Namen und bringt so drei verschiedene Kontexte – den niederländischen, den persischen und den der jeweiligen Übersetzung (für unsere Zwecke also die deutsche) – auf einen Nenner. Er generiert damit eine Bedeutung, die diese Objektbezeichnungen im ursprünglichen Kontext nicht hatten, was ein anschauliches Beispiel für die Interferenzprozesse in seinem Werk bietet. Der Name ‘Goudklokje’ ist einem niederländischen Gedicht von J.J. Slauerhoff mit dem Titel ‘Mijn kind goudklokje’ (“Mein Kind Goldglöckchen”) entlehnt, auf Basis dessen die Bezeichnungen Goudklokje, Zangoele und Goldglöckchen bei Abdolah zu Mädchennamen werden:

Bijna veertig, kreeg ik een dochter,  
Een naam bedacht ik voor haar: Goudklokje.  
't is nu een jaar geleden dat zij kwam,



zitten kan zij al, maar nog niet praten.<sup>226</sup> (156)

Aga Akbars Situation ist mit der von Slauerhoff im Gedicht geschilderten vergleichbar. Goudklokje ist das jüngste Kind von Aga Akbar und Tine. Ihr Vater liebt sie abgöttisch und tut alles für sie. Auch sie empfindet tiefe Liebe für ihren Vater und übernimmt Ismaiels Aufgaben als Übersetzerin, als dieser nach Teheran geht, um zu studieren: “Vanaf het begin was ze anders, meteen de dochter van mijn vader. Ook zij was geboren om het lijden van mijn vader te verzachten. Zo doet de natuur dat, of de goede god van doofstomme mensen”.<sup>227</sup> (157)

Auffallend ist, dass niederländische Gedichte von Abdolah nur benutzt werden, um von der aktuellen Realität, der niederländischen Gegenwart aus in die verlorene Heimat, den Iran, zurück zu blicken. Die niederländischen Fragmente werden eingesetzt, um aus dieser Perspektive in die nicht-niederländische Vergangenheit zurück zu kehren, während die Elemente aus der persischen Literatur sowie die zahlreichen persischen Worte dazu genutzt werden, “die entlegene Vergangenheit” einer nicht-niederländischen Person “als Bestandteil ihrer” niederländischen Gegenwart aufzuarbeiten (Chiellino 2002: 42). Eine Ausnahme stellen die Gedichte ‘De tuinman en de dood’ von P.N. van Eyck und ‘Mijn kind Goudklokje’ von J.J. Slauerhoff dar, die von Ismaiel in die Schilderung seiner Lebensgeschichte aufgenommen werden. Alle beiden literarischen Traditionen – die persische und die niederländische – setzt Abdolah dann ein, wenn er versucht, Ereignisse und Emotionen wieder zu geben bzw. zurück zu finden, d.h. aufs Neue herauf zu beschwören und sich wieder in Erinnerung zu rufen. Diese sind entweder noch nicht manifest, beispielsweise in den Vorausdeutungen, die noch nicht konkretisiert sondern nur suggeriert werden, oder aber im Rückblick auf Vergangenes, das eventuell verklärt und nur fragmentarisch dargestellt wird. In diesem Zusammenhang muss man sich immer der Tatsache bewusst sein, dass die Geschichte hinter *Spijkerschrift* auf Basis der Notizbucheinträge von Aga Akbar, die sein Sohn Ismaiel in Buchform bringt, erzählt wird. Sie stammt also nicht aus erster Hand, sondern wird über die verschriftlichte Erinnerung des Vaters wiedergegeben, die wiederum erst von seinem Sohn entziffert werden muss, bevor sie dieser Keilschrift nicht kundigen Lesern erschlossen werden kann. Die Stellen, die Ismaiel

---

<sup>226</sup> “Vierzigjähig fast, bekam ich eine Tochter,  
Erfind für sie den Namen: Goldglöckchen.  
Ein Jahr nun ist es her, seitdem sie kam,  
sitzen kann sie schon, reden noch nicht.”(Abdolah 2007c: 171)

<sup>227</sup> “Von Anfang an war sie anders, sie war sofort die Tochter meines Vaters. Auch sie war zur Welt gekommen, um das Leiden meines Vaters zu lindern. So macht die Natur das oder der Gott der Taubstummen.” (ibid. 172)

nicht entziffern kann, füllt er einfach aus seiner eigenen Erinnerung heraus, sofern diese Ereignisse sich bereits auf seine eigene Lebensgeschichte beziehen oder aber er fügt ein kurzes Gedicht ein, das ihm zufolge gut in den Kontext passt und die Gefühlsregungen der Protagonisten unterstreicht. Auf diese Technik werden wir bereits zu Beginn des Romans aufmerksam gemacht, wenn der Erzähler meint:

We zijn met z'n tweeën. Ismaïel en ik. Ik ben de alwetende verteller. Ismaïel is de zoon van Aga Akbar die doofstom was.

Hoewel ik alwetend ben, kan ik Aga Akbars notities helaas niet lezen.

Ik vertel alleen het gedeelte van het verhaal totdat Ismaïel geboren wordt. De rest laat ik hem zelf vertellen. Maar aan het einde kom ik terug, want Ismaïel kan het laatste deel van zijn vaders notities niet ontcijferen.<sup>228</sup> (Abdolah 2007b: 10)

Sie sind also zu zweit, der allwissende Erzähler und Ismaïel. Obwohl der Erzähler allwissend ist, kann er die Notizen von Aga Akbar nicht entziffern und ist gerade hier auf die Hilfe Ismaïels angewiesen. Der Erzähler gibt die Geschichte bis zur Geburt Ismaïels wieder. Ab diesem Zeitpunkt, also dem Moment, ab dem Ismaïel sich erinnern kann, übernimmt dieser selbst die Schilderung der Ereignisse. Erst am Ende, als die Entzifferung der Aufzeichnungen von Aga Akbar völlig unmöglich erscheinen, kehrt der allwissende Erzähler zurück und gibt in ein paar abschließenden Worten Ismaïels aktuelle Situation wieder. Was durch diese narrative Technik entsteht, möchte ich der Diplomarbeit Lisa Lehnerts (2006) über die interkulturelle Kommunikation durch hybride Textwelten beim marokkanisch stämmigen niederländischen Autor Abdelkader Benali folgend als "Textwelt ohne Ethnizität" (18) benennen. Diese erzählte Welt sei als "ein mittels Sprache gefüllter hybrider Raum zu verstehen, der einerseits den interkulturellen Erfahrungen des Autors im fantasievollen Sprachspiel zum Ausdruck verhilft, während er andererseits interkulturelle Einsichten beim Rezipienten ermöglicht". (18) Alvarez (2004) gebraucht einen ähnlichen Ansatz, wenn er von einer "hybriden Interkultur" spricht, die wie folgt gekennzeichnet wird:

Es handelt sich um eine eigenständig, sprachlich dargestellte Weltordnung, die als Textwelt bezeichnet werden kann. Anders formuliert: Die Textwelt schafft als interkulturelle Entität die Konstruktion einer neuen Wirklichkeit, die zwei 'wirkliche Welten' miteinander verbindet. Diese zwei 'wirklichen Welten' können als Heimwelt und Fremdwelt im Text dargestellt werden, aber am wichtigsten ist nach dieser Perspektive

---

<sup>228</sup> "Wir sind zu zweit. Esmail und ich. Ich bin der allwissende Erzähler; Esmail ist Agha Akbars, des Taubstummen, Sohn.

Obwohl ich allwissend bin, kann ich Agha Akbars Aufzeichnungen nicht lesen.

Ich erzähle die Geschichte nur bis zu Esmails Geburt. Den Rest lasse ich ihn selbst erzählen. Doch am Schluß trete ich wieder auf, denn Esmail kann den letzten Teil der Aufzeichnungen seines Vaters nicht entziffern." (Abdolah 2007c: 10)

die *Herstellung einer Textwelt, die weder als Eigenwelt noch Fremdwelt gesehen werden soll, sondern als Vermittler zwischen diesen zwei getrennten Welten*. Insofern darf man vom Produkt einer Interkultur sprechen, weil diese Textwelt, wenn sie einerseits als kulturelles Produkt anerkannt wird, andererseits über keine Ethnizität verfügt, also keinen Anspruch auf eine bestimmte Kultur hat. (72; meine Kursivierung)

Im Kontext des Romans *Spijkerschrift* sind die “zwei wirklichen Welten”, also die von Alvarez als Heimwelt und Fremdwelt benannten, nicht nur im Sinne kultureller, sondern ebenso als temporale Welten zu verstehen. Die innerhalb der Textwelt von *Spijkerschrift* erschaffene “neue Wirklichkeit” vermittelt nicht nur zwischen dem Iran und den Niederlanden, sondern ebenso zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen Phantasie und Realität. Das Ergebnis dieser Interferenzbewegungen ist eine Textwelt, die sich in einem hybriden Raum ohne jegliche Festschreibungen manifestiert.

#### 5.3.4.3 *Bezüge zu Multatuli*

Eine besondere Affinität scheint Kader Abdolah zum niederländischen Autor Multatuli (Pseudonym von Eduard Douwes Dekker (1820-1887)) zu haben. Wie der Autor in Interviews, Essays und Kolumnen vielfach betont, gehört Multatuli zu einem seiner wichtigsten Einflüsse (Rooseboom 1997; Van Soest 1998). Auch in *Spijkerschrift* erweist sich Multatuli als vielfacher Bezugspunkt von Abdolahs Schreiben.

Eduard Douwes Dekker wurde am 2.3.1820 als Sohn eines Kapitäns der Handelsmarine in Amsterdam geboren. Da er aus einer strenggläubigen Familie stammte, war ihm eine Karriere als Pfarrer vorbestimmt, jedoch entschied sich der junge Mann anders und stieg ins Textilgeschäft ein. Als 18-Jähriger ging er mit seinem Vater nach Java, in die damalige Kolonie Nederlands-Indië (Niederländisch-Indien). In Batavia (heute Jakarta), der Hauptstadt der Kolonie, bekam Dekker zunächst eine Stelle als Kanzleiangestellter und danach als Kommissar des Rechnungshofes in der Kolonialverwaltung. Höhere Anstellungen als Verwaltungsbeamter – Inspektor des Bezirks Natal an der Westküste Sumatras, Gemeindedirektor in Menado (heute Celebes), Assistent-Resident der indonesischen Provinz Bantam – folgten (Knuvelde 1973: 449-453). Nachdem er Machtmissbrauch und korrupte Machenschaften der indonesischen Regenten und deren Verwaltungsapparates öffentlich anprangerte, wurde Dekker aus allen Ämtern entlassen. Über Singapur, Ceylon (heute Sri Lanka) und Ägypten reiste Dekker durch Frankreich und Deutschland, ehe er schließlich Brüssel erreichte. Spätere Bemühungen,

wieder in den Kolonialdienst zurückzukehren, waren vergeblich. Multatuli starb am 19.2.1887 in Nieder-Ingelheim, Deutschland, wo sich seit 1881 sein Wohnsitz befand.

1860 veröffentlichte Dekker sein bekanntestes Werk, den Roman *Max Havelaar, of De koffij-veilingen der Nederlandsche Handel-Maatschappij* (auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Max Havelaar oder Die Kaffeeversteigerungen der Niederländischen Handelsgesellschaft*). Dieser Roman wurde unter dem Pseudonym Multatuli (Lateinisch "ich habe vieles ertragen") herausgegeben, da der Autor aufgrund seiner schonungslosen und kritischen Schilderung der Verhältnisse in den niederländischen Kolonien, die er persönlich erfahren hatte, Repressalien von staatlicher Seite befürchtete.

Der Roman beginnt mit der Vorstellung des Amsterdamer Kaffeehändlers Batavus Droogstoppel. Dieser ist ein Paradebeispiel für den vorgeblich tugendhaften, fleißigen, gottesfürchtigen und ehrlichen Mann, der sich in Wahrheit aber vor allem durch Engstirnigkeit, Heuchelei und Gier auszeichnet. Als Droogstoppel den jungen deutschen Dichter Ernest Stern kennenlernt, diesen in sein Haus aufnimmt und kurz darauf einen Stapel Essays zu den unterschiedlichsten Themen von einem ehemaligen Freund, von Droogstoppel nur Sjaalman genannt, erhält, wächst die Idee, gemeinsam ein Buch herauszugeben. Droogstoppel will Stern dafür bezahlen, aus den Notizen ein Buch zusammen zu stellen, und will auch Sjaalman für seine Bereitwilligkeit, seine Notizen zur Verfügung zu stellen, entlohnen, vor allem aber selber höchstmöglichen Gewinn erzielen. Protagonist der Geschichte soll der sich im Kolonialdienst auf Java befindliche Niederländer Max Havelaar sein, der ein Alter Ego von Sjaalman ist.

Gestaltet ist *Max Havelaar* als Rahmenerzählung, die aus vier verschiedenen Erzählsträngen besteht. Zunächst wird Batavus Droogstoppel introduziert und bekommen wir einen Einblick in dessen Wesen und Geschäfte. Als er die Notizen von Sjaalman erhält und der Entschluss gefasst wird, diese in Buchform herauszugeben, steht die Geschichte, die in diesen aufgezeichnet ist, im Mittelpunkt. Diese Ereignisse sind zu einem großen Teil den persönlichen Erfahrungen Multatulis entnommen. (ibid. 455) Hier erfahren wir, dass Max Havelaar zunächst auf Sumatra stationiert, dann aber als Assistent-Resident auf Java beschäftigt war. Innerhalb der Wiedergabe dieser Geschichte sind auch indonesische Erzählungen, also Erzählstrang Nummer drei, wie die Parabel von Saïdjah und Adinda, in der der Widerstand eines unterdrückten Javaners geschildert werden, aufgenommen. Die Aufnahme dieses Textes präsentiert sich als offene Anklage der niederländischen Kolonialherren, die die Bevölkerung Javas schonungslos ausbeuten. Der Roman wird durch eine Passage abgeschlossen, in der

Stern für seine Mithilfe gedankt und Droogstoppel für seine Korruptheit und Ignoranz gescholten wird. Schließlich schreibt Havelaar einen Brief an den niederländischen König Willem II., in dem er die Situation in den Kolonien ausführlichst schildert und den König dazu aufruft, sich so schnell wie möglich aus den kolonisierten Gebieten zurückzuziehen oder die einheimische Bevölkerung wenigstens unter menschenwürdigen Zuständen leben zu lassen und ihnen dieselben Rechte zuzugestehen, wie den Niederländern. (ibid. 456-459)

*Spijkerschrift* liest sich aufgrund einiger expliziter Verweise auf Multatuli beinahe wie eine Hommage an den niederländischen Autor. So nennt Abdolah Aga Akbars zweite Frau Tine. Nach dem Tod seiner ersten Frau sucht seine Familie vergeblich eine geeignete Frau für ihn, ehe Kazem Gan auf Reisen geht und zufällig bei einem Jäger einkehrt. Hier trifft er Tine, eine selbstbewusste, kluge junge Frau, die er nur zu gerne an Aga Akbars Seite sehen würde. Tine willigt ein, den taubstummen Mann kennen zu lernen und kurze Zeit später heiraten sie. Sie bekommen vier Kinder: einen Sohn und drei Töchter. Tine war auch der Spitzname Eduard Douwes Dekkers Frau, Everdina Huberta, Baronin von Wijnbergen. Mit ihr hatte der Autor zwei Kinder: den Sohn Edu und die Tochter Nonni.

Den stärksten Bezug zu Multatuli, genauer gesagt zu dessen *Max Havelaar*, bietet aber der zweite Teil des Romans, 'Nieuwe Grond' benannt, der seinen Ausgang in den Niederlanden nimmt. Von hier aus wird Ismaïel auf Basis der Notizen seines Vaters eine gedankliche Reise zurück in den Iran machen und die Geschichte seiner Familie, aber auch seiner Heimat, entdecken. Das erste Kapitel dieses zweiten Buches beginnt mit den bekannten Anfangsversen aus Multatulis Roman *Max Havelaar*:

Ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht No. 37. Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik ertoe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aan te vangen, dat gy, lieve lezer, zoo even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zyt, of als ge wat anders zyt. Niet alleen dat ik nooit iets schreef wat naar een roman geleek, maar ik houd er zelfs niet van, iets dergelyks te lezen, omdat ik een man van zaken ben. Sedert jaren vraag ik my af, waartoe zulke dingen dienen, en ik sta verbaasd over de onbeschaamdheid, waarmede een dichter of romanverteller u iets op de mouw durft te spelden, dat nooit gebeurd is, en meestal niet gebeuren kan. Als ik in myn vak – ik ben makelaar in koffi, en woon op de Lauriergracht No. 37 – aan een principaal – een principaal is iemand die koffi verkoopt – een opgave deed, waarin maar een klein gedeelte der onwaarheden voorkwam, die in gedichten en romans de hoofdzaak uitmaken, zou hy terstond Busselinck & Waterman nemen. Dat zyn ook makelaars in koffi, doch hun adres behoeft ge niet te weten. Ik pas er dus wel op, dat ik geen romans schryf, of andere valsche opgaven doe. Ik heb dan ook altyd opgemerkt dat menschen die zich met zoo iets inlaten, gewoonlyk slecht wegkomen. Ik ben drie en veertig jaren oud, bezoek

sedert twintig jaren de beurs, en kan dus voor den dag treden, als men iemand ropet die ondervinding heeft. Ik heb al wat huizen zien vallen! En gewoonlyk, wanneer ik de oorzaken naging, kwam het me voor, dat die moesten gezocht worden in de verkeerde richting die aan de meesten gegeven was in hun jeugd.

Ik zeg: waarheid en gezond verstand, en hier blyf ik by. Voor de Schrift maak ik natuurlyk een uitzondering.

Alles leugens!

Ik heb niets tegen verzen op-zichzelf. Wil men de woorden in 't gelid zetten, goed! Maar zeg niets wat niet waar is. 'De lucht is guur en 't is vier uur.' Dit laat ik gelden, als het werkelyk guur en vier uur is. Maar als 't kwartier voor drieën is, kan ik, die myn woorden niet in 't gelid zet, zeggen: 'de lucht is guur, en 't is kwartier voor drieën.' De verzenmaker is door de guurheid van den eersten regel aan een vol uur gebonden. Het moet voor hem juist vier, vyf, twee, één uur wezen, of de lucht mag niet guur zyn. Daar gaat hy dan aan 't knoeien! Of het weer moet veranderd, of de tyd. Eén van beide is dan gelogen.

Alles leugens!

En dan die beloonde deugd! O, o, o! Ik ben sedert zeventien jaren makelaar in koffi – Lauriergracht, No. 37 – en heb dus al zoo-iets bygewoond, maar het stuit my altyd vreeselyk, als ik de goede lieve waarheid zóó zie verdraaien. Beloonde deugd! Is 't niet om van de deugd een handelsartikel te maken? Het is zoo niet in de wereld, en 't is goed dat het niet zoo is. Want waar bleef de verdienste, als de deugd beloond werd? Waartoe dus die infame leugens altyd voorgewend?

Alles leugens!

Ik ben ook deugdzaam, maar vraag ik hiervoor belooning? En dat ik toch deugdzaam ben, blykt uit myn liefde tot de waarheid. En ik wenschte dat ge hiervan overtuigd waart, lezer, omdat het de verontschuldiging is voor het schryven van dit boek. Ik ben namens makelaar in koffi, Lauriergracht, No. 37. Welnu, lezer, aan myn onkreukbare liefde tot de waarheid, en myn yver voor de zaken, hebt gy te danken dat deze bladen geschreven zyn.<sup>229</sup> (Abdolah 2007b: 103f.)

---

<sup>229</sup> "Ich bin Makler in Kaffee und wohne an der Lauriergracht No. 37. Es gehört nicht zu meinen Gewohnheiten, Romane zu schreiben oder ähnliche Dinge, und es hat auch lange gedauert, bis ich dazu übergang, einige Ries Papier zusätzlich zu bestellen und das Werk zu beginnen, das Sie, verehrter Leser, soeben zur Hand genommen haben und das Sie lesen sollten, wenn Sie Makler in Kaffee sind oder etwas anderes. Nicht nur schrieb ich nie so etwas wie einen Roman, ich liebe es nicht einmal, solches zu lesen, da ich ein Mann der Geschäfte bin. Seit Jahren frage ich mich, wozu solche Dinge dienen, und ich wundere mich über die Unverfrorenheit, mit der ein Dichter oder ein Romanerzähler Ihnen etwas weiszumachen wagt, das nie geschah und meistens nie geschehen kann. Wenn ich in meinem Beruf – ich bin Makler in Kaffee und wohne an der Lauriergracht No. 37 – einem Prinzipal – ein Prinzipal ist jemand, der Kaffee verkauft – eine Aufstellung machen würde, in der nur ein kleiner Teil der Unwahrheiten vorkäme, wie sie in Gedichten und Romanen die Hauptsache ausmachen, würde er unverzüglich zu Busselinck & Waterman gehen. Das sind ebenfalls Makler in Kaffee, doch ihre Adresse brauchen Sie nicht zu wissen. Ich achte also schon darauf, daß ich keine Romane schreibe oder andere falsche Angaben mache. Ich habe immer wieder festgestellt, daß es Menschen, die sich auf solche Dinge einlassen, gewöhnlich schlecht ergeht. Ich bin dreiundvierzig Jahre alt, besuche seit zwanzig Jahren die Börse und kann mich also getrost melden, wenn man jemanden verlangt, der Geschäftssinn hat. Ich habe schon einige Häuser fallen sehen! Und wenn ich den Ursachen auf den Grund ging, kam es mir so vor, als müßten diese in der falschen Richtung gesucht werden, die den meisten bereits in ihrer Jugend gegeben wurde.

Ich sage: Wahrheit und gesunder Menschenverstand, und dabei bleibe ich. Für die heilige Schrift mache ich natürlich eine Ausnahme.

Alles Lügen!

Ich habe nichts gegen Verse an sich. Möchte man die Worte in Reih und Glied ordnen, gut! Aber sage nichts, was nicht wahr ist. 'Die Luft ist kalt, und vier schlägt's bald.' Das lasse ich gelten, wenn es tatsächlich kalt ist und bald vier schlägt. Wenn es aber Viertel vor drei ist, kann ich, der ich meine Worte nicht in Reih und Glied ordne, sagen: 'Die Luft ist kalt, und es ist Viertel vor drei.' Der Versemacher ist durch die Kälte in der ersten Zeile an die volle Stunde gebunden. Es muß für ihn bald ein, zwei Uhr usw. sein, oder aber die Luft darf nicht kalt sein. Sieben verbietet sich schon durch das Versmaß. Da fängt er dann an zu pfuschen! Entweder das Wetter muß geändert werden, oder die Zeit. Eines von beiden ist dann gelogen.

Batavus Droogstoppel war damit beschäftigt, die Notizen von Sjaalman durch Ernest Stern in Buchform bringen zu lassen und somit Max Havelaars Erzählungen zum Leben zu verhelfen. In derselben Situation befindet sich auch Ismaiel, der die Vergangenheit durch die Notizen seines Vaters wieder aufleben lassen und die Geschichte seiner Familie und seiner Heimat wiedergeben will. Der einzige Unterschied zwischen Droogstoppel und Ismaiel ergibt sich aus der unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Perspektive: Ist der eine Niederländer und will die Notizen eines anderen Mannes, gebürtigem Niederländer auf Java, veröffentlichen, so ist der andere Perser in den Niederlanden, der eigenständig die Aufzeichnungen eines Persers publizieren will. Ein weiterer Unterschied ist, dass die Geschichte des einen im 19. Jahrhundert situiert ist, während der andere sich im 20. und 21. Jahrhundert bewegt. Ismaiel ist sozusagen der allochthone Batavus Droogstoppel der modernen Zeit, der den Niederländern eine Geschichte erzählen will, die sie in dieser Form noch nie gehört haben. (vgl. Mahmody 2009a: 238) Mehr noch als mit Droogstoppel ist Ismaiel mit Ernest Stern zu vergleichen, der der eigentliche Autor der Notizen von Max Havelaar ist und ebenso wie Ismaiel als Ausländer in einem anderen Land lebt, nämlich als Deutscher in den Niederlanden. Ismaiels Erzählung erhebt dabei keinen Anspruch auf Wahrheit und eine detailgetreue Wiedergabe der Fakten, sondern verweist bereits in den Anfangssätzen, die aus *Max Havelaar* übernommen sind, auf den konstruierten Charakter seines Werkes. Dieses stützt sich auf Notizen seines Vaters, die dieser in einer Art Keilschrift angefertigt hatte, und vom Sohn erst unter großer Mühe entziffert werden mussten, sowie auf Erinnerungen Ismaiels, die während der Arbeit an dem geplanten Buch immer wieder aufgetreten sind. Ismaiel selbst verweist in der Introduction seiner Person auf die Rolle Droogstopfels<sup>230</sup>, die erhebliche Unterschiede zu seiner eigenen aufweist, denn er sei kein Händler, habe noch nie etwas mit Kaffee zu tun gehabt und wohne auch nicht in der Lauriergracht No. 37.:

---

Alles Lügen!

Und dann die belohnte Tugend! Oh, oh, oh! Ich bin seit siebzehn Jahren Makler in Kaffee – Lauriergracht No. 37 – und habe also schon einiges mitgemacht, aber es widerstrebt mir immer schrecklich, wenn ich sehe, wie die gute, liebe Wahrheit derartig verdreht wird. Belohnte Tugend? Ist es nicht, als wenn man aus der Tugend einen Handelsartikel machen wollte? Es ist nicht so in der Welt. Und es ist gut, daß es nicht so ist. Denn wo bliebe der Verdienst, wenn die Tugend belohnt würde? Warum also werden diese infamen Lügen immer wieder aufgetischt?

Alles Lügen!

Ich bin auch tugendhaft, aber erbitte ich hierfür eine Belohnung? Und daß ich wirklich tugendhaft bin, das erweist sich aus meiner Wahrheitsliebe. Ich wünsche, daß Sie hiervon überzeugt wären, weil es die Entschuldigung ist für das Schreiben dieses Buches. Ich bin nämlich Makler in Kaffee, Lauriergracht No. 37. Nun, lieber Leser, meiner unbeirraren Liebe zur Wahrheit und meinem Geschäftseifer haben Sie es zu verdanken, daß diese Seiten geschrieben wurden.“ (Abdolah 2007c: 113ff.)

<sup>230</sup> Die Bezeichnung ‘Droogstoppel’ beschreibt im Niederländischen übrigens einen Langweiler, aber auch einen spießbürgerlichen und engstirnigen Menschen.

Ik ben geen makelaar en heb ook nooit iets met koffie gehad. Ik ben een buitenlander die nu enkele jaren in Nederland woont.

Mijn naam is Ismaiel, Ismaiel Mahmoede Gaznawieje Gorasani. Ik woon niet op de Lauriergracht No. 37, maar op de Nieuwgracht No. 21 in de polder, op de jonge grond die Nederland op de zee veroverd heeft.<sup>231</sup> (105)

Bezeichnend an dieser Beschreibung ist, dass Ismaiel sich selbst als Ausländer ausweist und darauf verweist, dass er in den Poldern lebt, jenem jungen Land nämlich, das die Niederländer erst durch die Entwässerung des Ozeans künstlich geschaffen haben. Ebenso jung und neu wie dieses Land ist auch seine Anwesenheit in den Niederlanden, die sich nach seiner Flucht aus dem Iran als neue Heimat erwiesen haben. Diese Überlegung bringt uns zu einer dritten Person, zu der Ismaiel Parallelen aufweist: der Person Multatulis selbst.

Auch Multatuli war ein Flüchtling, den es zunächst aus den Niederlanden in die Kolonien zog, wo er unendliches Leid und Unrecht mitansehen musste. Seine persönlichen Erfahrungen als Kolonialbeamter in Niederländisch-Indien hat er im *Max Havelaar* verarbeitet. Nach einem kurzen Abstecher in die Heimat begriff Multatuli, dass er sich dort nie mehr zu Hause fühlen konnte und so trieb es ihn wieder in die weite Welt hinaus. Nachdem er aus dem Kolonialdienst entlassen worden war, begann eine wahre Odyssee, die ihn durch eine Vielzahl an Ländern führte. Multatuli war ein getriebener und rastloser Mann, der sich schon in jungen Jahren in seiner angestammten Umgebung, den Niederlanden, nicht mehr wohlfühlte – ein impliziter und expliziter Flüchtling, um die Termini von Balatková (2005) noch einmal aufzugreifen, gleichermaßen.

Hinter seinem Schreibtisch sitzend und die Aufzeichnungen seines Vaters studierend, sieht Ismaiel aus seinem Fenster und wird sich plötzlich seiner Situation als Flüchtling und Wurzelloser bewusst, denn alles in den Niederlanden erscheint ihm als neu und unbekannt, außer dem Meer, das sich seit Urzeiten hier befindet. In den Poldern, den künstlich angelegten, von Deichen eingegrenzten Arealen mitten im Meer, entdeckt er sich selbst wieder, denn diese seien ebenso wie er selbst hinter dem Deich abgeschlossen. Er sitze nun hier, ein Stück der alten persischen Literatur, das hinter dem Deich bleiben muss (105f.). Diese landschaftlichen Eindrücke und hiermit verbundenen Überlegungen lösen bei Ismaiel einen Flashback aus, infolgedessen er sich zurück in seine Kindheit im Iran versetzt fühlt. Folgende Verse kommen ihm in den Sinn:

---

<sup>231</sup> "Ich bin weder Makler, noch habe ich je etwas mit Kaffee zu tun gehabt. Ich bin ein Ausländer, der seit mehreren Jahren in den Niederlanden lebt.

Mein Name ist Esmail, Esmail Mahmude Gasnawieje Gorassani. Ich wohne nicht an der Lauriergracht No. 37, sondern an der Nieuwgracht No. 21 auf dem Land, auf dem jungen Boden, den die Niederländer dem Meer abgewonnen haben." (Abdolah 2007c: 116)



Gartje sad roed ast az tjesh mam rawan. Jade roede zende karan jadbade...<sup>232</sup> (108)

Diese Verse entstammen der Feder von Hafez (vgl. Abschnitt 3.3.3). Hafez preist in seinen im Mittelalter entstandenen Gedichten die Liebe, den Wein und das Leben. Im vorliegenden Fragment stehen Heimweh und Liebeskummer zentral. Geliebte mussten sich trennen und vergehen nun in Wehmut und Sehnsucht.

Im Kontext von Ismaels Geschichte strahlen diese zwei Verse in vierfacher Richtung aus (Mahmody 2009a: 239). Am deutlichsten verweisen sie zunächst auf Ismaels Kindheit und die im folgenden Kapitel beschriebene Übersiedlung der Familie, die aber hier schon angekündigt wird. Zweitens wird hiermit aber auch Aga Akbars Liebe zu einer anderen Frau, was im späteren Verlauf des Romans enthüllt wird, suggeriert. Hafez' Dichtung referiert nicht nur auf die persische Vergangenheit, sondern auch auf die niederländische Gegenwart. Ismael musste sein Vaterland verlassen und lebt nun in den Niederlanden. Soeben hat er erfahren, dass sein Vater verstorben ist (Niveau drei). Abschließend deuten die beiden Zeilen aber auch auf drei Gedichte von nicht-professionellen Dichterinnen, die im Sammelband *Flevoland* aufgenommen wurden, und sich allesamt auf die Schönheit und Eigenheit der niederländischen Landschaft beziehen (Abdolah 2007b: 106f):

Annemarie schreibt:

Boven dit landschap  
ademt de wind als een vader  
aait de golven soms en  
schraagt de stemmen van het land...<sup>233</sup>

Tineke schreibt:

De mens en zijn machines zijn gekomen.  
Daar waar golven en wind  
hun machtig spel hadden gespeeld  
werd het tij gekeerd.  
De bodem van de zee heeft een gezicht gekregen...<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Übersetzt werden können diese Verse wie folgt: "Vor Sehnsucht fließen mir Tränen aus den Augen. Lang lebe der Fluß, der an deinem Haus vorbeifließt..." (Abdolah 2007c: 119)

<sup>233</sup> "Über diese Landschaft  
atmet der Wind wie ein Vater  
streichelt manchmal die Wellen und  
macht den Stimmen des Landes Mut..."

Margryt schreibt:

Geen taal. Geen oud verhaal om op terug  
te vallen. Ruimte die voor het oog oneindig is.  
Een kaart, waarop het spoor is uitgezet, en bruggen  
die het niets met niets verbinden. Geen woord  
dat zegt dat wij hier een veilige woonplaats kunnen vinden.<sup>235</sup>

In jedem dieser drei Gedichte klingt das auch in Hafez' Versen anzutreffende Heimweh und Verlangen, aber auch Bewunderung durch, wobei sich die Gedichte von Annemarie, Tinneke und Margryt vor allem auf die landschaftliche Schönheit beziehen, während Hafez seine Worte an eine Geliebte – oder einen Geliebten, denn in der mittelalterlichen persischen Literatur waren homoerotische Beziehungen ganz alltäglich – richtet. Vor allem Margryts Gedicht lässt aufhorchen, beschreibt es doch genau, wenn auch in anderen Worten, Ismaiels Situation und seine Gefühle und Gedanken, während er an seinem Schreibtisch sitzt. Ismaiel betont seine Geschichte in der Sprache der Niederländer schreiben zu wollen, in der Sprache von bekannten Autoren wie des Schöpfers von *Mariken van Nieumeghen* und Louis Couperus (107). Durch diese Assoziation der Gedichte aus *Flevoland* mit diesen Klassikern der niederländischen Literatur bekommen erstere den Status hoher Literatur zuerkannt. Hierdurch legt Ismaiel aber auch Bande zwischen der niederländischen und der persischen Literatur: Von *Max Havelaar* ganz am Beginn des Kapitels über Verse von Hobbydichterinnen und den größten klassischen niederländischen Autoren bis zum größten persischen Dichter, Hafez. Als Rezipient dieser beiden Literaturen mit ihren inhärenten unterschiedlichen Genres und Stilen fungiert Ismaiel als eine Art Vermittler, der die Kontakte zwischen den Literaturen legt und dafür sorgt, dass die transkulturellen Prozesse starten können. Hierfür ist zunächst ein Schritt in die Vergangenheit – in Form der Erinnerung an die Verse aus dem Gedicht von Hafez – notwendig, die anfänglich ebenso unzugänglich ist wie das Notizbuch seines Vaters. Das Bindeglied zwi-

---

<sup>234</sup> "Der Mensch kam mit seinen Maschinen.  
Da, wo Wellen und Wind  
einst ihr mächtiges Spiel trieben,  
hat sich das Blatt gewendet.  
Der Meeresgrund hat ein Gesicht bekommen..."

<sup>235</sup> "Nichts Altes, weder Sprache noch  
Geschichten, auf die man  
zurückgreifen könnte. Weite, unendlich  
groß dem Auge.  
Landkarte, markierte Bahnlinie und Brücken  
Die ins Nichts führen. Kein Wort besagt,  
daß wir hier in Sicherheit sind."

(In der deutschen Ausgabe finden sich die drei Gedichte auf Seite 117)

schen der persischen Vergangenheit und der niederländischen Gegenwart ergibt sich laut De Craemer (2004) einzig durch die Keilschrift, die ein Produkt der Phantasie und Kreativität ist und auch nur mit einem gleichen Maß an Phantasie und Kreativität entziffert werden kann. Ismaiel ist es nicht möglich, die Vergangenheit so abzubilden, wie sie sich tatsächlich zuge- tragen hat und ebenso wenig schafft er es, die in der besonderen Keilschrift verfassten Noti- zen seines Vaters zu entziffern (43). Um Zugang zu seiner verlorenen Vergangenheit zu erhal- ten, muss Ismaiel seine Phantasie benutzen und dabei ist ihm die Keilschrift behilflich. Einige Passagen aus dem Notizbuch kann er einfach nicht ins Niederländische übertragen, da sich der Sinn der abgebildeten Schriftzeichen nicht erschließen lässt. Diese Stellen sind es, an de- nen Ismaiel in Gedanken in sein Heimatland zurückreist. Tatsächlich stattgefundenere Ereignis- se werden dabei mit schemenhaften Erinnerungen und reinen Vermutungen verknüpft, sodass sich letztendlich die Geschichte seines Vaters doch erzählen lässt. In diesem Roman fungiert die Keilschrift als Technik, die einerseits Interferenz generiert, da sie die Gedanken des ge- hörlosen Aga Akbar in Worte fasst und somit zwischen ihm und der hörenden und sprechen- den Welt vermittelt, und andererseits auch Interferenz zu verstehen vermag, denn schließlich ist sie es, die Ismaiel die vielen Verbindungen zwischen dem Iran und den Niederlanden her- stellen und somit seine Lebensgeschichte rekonstruieren lässt.

Abdolah gelingt mit *Spijkerschrift* ein wahrhaft transkulturelles literarisches Werk. Durch die sorgfältige Komposition von Rückblenden in den Iran, Vorausblenden auf die Niederlande, Querverweise zu anderen literarischen Quellen und epischen Passagen, setzt sich das Werk stilistisch aus einem Mosaik an unterschiedlichen Elementen zusammen und erhält transkultu- rellen, translokalen und transhistorischen Charakter. Dies wird durch den Einsatz der zwei unterschiedlichen Erzählfiguren – dem allwissenden Erzähler einerseits und Ismaiel selbst andererseits – verstärkt. Der allwissende Erzähler gibt sowohl Episoden aus Aga Akbars Ver- gangenheit als auch aktuelle Erlebnisse aus dem Leben Ismaiels in den Niederlanden wieder, während Ismaiel langsam die Geschichte seiner Familie und seines Landes enthüllt und gleichzeitig auch seine persönliche Situation schildert. Die Handlung setzt sich also aus drei verschiedenen Erzählsträngen – der Geschichte Aga Akbars, der des Iran und der Ismaiels – zusammen, die unterschiedliche zeitliche Perioden umspannen und aus zwei unterschiedli- chen Perspektiven wiedergegeben werden. Diese narrative Struktur kann mit der des *Max Havelaar*, wo wir eine Rahmenerzählung mit vier verschiedenen Erzählsträngen anfinden, verglichen werden. Die Erzählung ist somit “historisch *und* fragmentarisch, strukturiert *und* offen, kontinuierlich *und* unterbrochen”, denn “erinnerndes Zusammensetzen (*re-membering*)

als auch gleichzeitiges Wiederfinden und Zudecken (*re-covering*)” (Chambers 1996: 157; Kursivierungen im Original) gehören laut Chambers zu den Hauptmerkmalen migrantischen Erzählens. Viele der angeführten Beispiele aus *Spijkerschrift* können auf diverse Situationen in sowohl Ismaiels als auch Aga Akbars Leben umgelegt werden und unterstreichen somit das enge Band, das zwischen Vater und Sohn besteht. Abdolah zeigt auf, wie stark deren Lebensgeschichten miteinander verbunden sind, verknüpft diese aber auch mit der Geschichte ihres Heimatlandes, des Iran. Die Keilschrift erhält dabei die Rolle einer Vermittlerin, denn sie schlägt eine symbolische Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Iran und den Niederlanden, zwischen Vater und Sohn und zwischen der Welt des taubstummen Aga Akbar und der Welt seines Sohnes Ismaiel, der stets als Übersetzer seines Vaters auftrat, ohne dabei von fixen und bereits gegebenen Polen auszugehen. Welche der beiden Kulturen – die persische oder die niederländische – in diesem Roman als Ausgangs- bzw. Zielpunkt fungiert, kann nicht festgestellt werden, da die Pole erst durch die literarische Dynamik konstruiert werden. Die Beziehung, die zwischen den beiden Kulturen entsteht, nennt De Craemer (2004) eine “Fremdbestäubung” (35), in Folge derer der Autor die persischen Berge und die Wüsten aus seiner Vergangenheit in die Gegenwart verlege und ihnen somit einen neuen Platz in der niederländischen Sprache gäbe. De Craemer drückt hier in nur einem Wort aus, was auch Chambers (1996) in längeren Ausführungen deutlich macht: Literatur mit migrantischem Hintergrund entsteht, lebt und wächst durch die transkulturellen Kontakte mit anderen Literaturen.

### 5.3.5 Portretten en een oude droom – Eine südafrikanische Entdeckungsreise

Abdolahs dritter Roman, *Portretten en een oude droom*, der in den folgenden Auflagen unter dem Titel *De droom van Dawoed* (ab 2006) herausgegeben wurde, erschien 2003. Etwas ungewöhnlich für den Autor ist diese Geschichte geographisch weder in den Niederlanden noch im Iran, sondern in Südafrika, kurz nach der Zerschlagung der Apartheid (1991 abgeschafft) und den ersten freien Wahlen (1994) situiert. Eine Lesetour durch Südafrika soll den Autor zu diesem Roman inspiriert haben (Luis 2003; Van Dijk 2003).

Der aus dem Iran geflüchtete Journalist Dawoed befindet sich mit nicht näher ausgewiesenen niederländischen Literaten auf einer Lesereise durch Südafrika. Dawoed lebt bereits seit zwölf Jahren in Amsterdam und scheint dort auch Fuß gefasst zu haben. Bereits auf der Reise nach

Südafrika beschleicht ihn ein seltsames Gefühl, als würde er nach Hause zu seinen Eltern zurückkehren (Abdolah 2003b: 10). Mit der Schönheit Südafrikas konfrontiert, bestätigt sich sein Gefühl, denn in der Fremdheit der südafrikanischen Landschaft entdeckt er eine vertraute Atmosphäre:

Zodra ik mijn voet op de bruine grond zette, voelde ik me thuis.

Ik had mijn bergen terug en ook die kleine simpele huizen waren van mij. Nederland was verdwenen. Amsterdam lag nu heel ver van mij.

Twaalf jaar lang heb ik er gewoond en ik dacht dat ik me er thuis voelde, maar zodra de hete zon op mijn gezicht viel, wist ik dat ik er twaalf jaar land als vreemdeling had gewoond. Nederland is niet mijn thuis, dacht ik met enige schuldgevoel.<sup>236</sup> (11)

Die Berge und der singende Fluss (13) erinnern ihn an seine Heimat und der Anblick des Indischen Ozeans weckt Assoziationen mit dem Persischen Golf: "Ik had een poosje bij de Perzische Golf gewoond. [...] Toen ik bij het raam van mijn hotelkamer stond, dacht ik: Als ik nu in de oceaan spring, kan ik naar de Perzische Golf zwemmen, naar de kade waar ik ooit gewoond heb".<sup>237</sup> (72)

Eine andere Assoziation mit der iranischen Heimat stellt Attar her, als er gemeinsam mit seinen Freunden in der afrikanischen Wildnis unterwegs ist und sie durch den plötzlichen Einbruch der Nacht überrascht werden. Dieses von Attar als merkwürdig beschriebene Erlebnis lässt ihn an eine Erzählung des persischen Dichters Sadi denken, der einst auch eine solche Nacht erlebt hatte. (107)

Für Erinnerungen an die Vergangenheit sensibilisiert, bekommt Dawoed immer wieder nächtlichen Besuch von toten Bekannten, Freunden und Familienmitgliedern: Zunächst begegnet ihm der Krämer aus seiner Straße, dann alle verschleierte Frauen aus der Umgebung, Hadj Aga, wahrscheinlich ein nahes Familienmitglied, und dann kommen seine fünf Freunde Froeg, Attar, Malek, Roemi und Sorájja. Ebenso wie Dawoed waren sie alle aktiv gegen das fundamentalistische Regime im Iran aufgetreten. Drei von ihnen – Sorájja, Malek und Attar – bezahlten dieses politische Engagement mit dem Leben, während Froeg und Roemi einer

---

<sup>236</sup> "Kaum hatte ich den Fuß auf die braune Erde gesetzt, da fühlte ich mich zu Hause.

Ich hatte meine Berge wieder, und auch die kleinen, einfachen Häuser waren mit vertraut. Die Niederlande waren verschwunden. Amsterdam war weit weg.

Seit zwölf Jahren lebte ich dort, und ich glaubte, ich würde mich dort zu Hause fühlen, doch kaum schien mir die Sonne heiß ins Gesicht, wußte ich, daß ich zwölf Jahre lang ein Fremder geblieben war. Die Niederlande sind nicht meine Heimat, dachte ich mit einem gewissen Schuldgefühl." (Abdolah 2005: 11)

<sup>237</sup> "Ich hatte eine Zeitlang am Persischen Golf gewohnt. [...] Als ich am Fenster meines Hotelzimmers stand, dachte ich: Wenn ich jetzt in den Ozean springe, kann ich bis zum Ozean schwimmen, direkt zum Kai, an dem ich damals gewohnt habe." (ibid. 74)

Exekution entgingen, jedoch viele Jahre in Gefangenschaft durchbringen mussten. Diese fünf Freunde begleiten Dawoed symbolisch auf seiner Reise durch Südafrika. Nachts erzählt er ihnen von seinen Erlebnissen. Durch ihre Kontaktaufnahme zu Dawoed können alle fünf Freunde sozusagen auf der Erde bleiben und abschließen, wozu sie nicht imstande waren, nachdem sie so abrupt und brutal aus dem Leben gerissen worden waren. Für Dawoed wiederum sind diese Begegnungen eine Möglichkeit, um sich seiner Schuld zu entledigen, die ihn begleitete, seit er den Iran verlassen und seine Freunde zurückgelassen hat (vg. Dynarowicz 2007: 91f.).

Diese nächtlichen Besuche bereits Verstorbener sowie die vielen Träume, die Dawoed sowohl nachts als auch tagsüber hat, erklären den zweiten Teil des Romantitels ('droom', also "Traum"). Dawoed musste aus seiner Heimat fliehen, fand aber in den Niederlanden keine zweite Heimat. In Südafrika angekommen, fühlt er sich wohler als in den Niederlanden und seiner Heimat Iran näher als dort – erst hier kann er das Trauma der Flucht und den Verlust seiner Familie sowie seiner Freunde verarbeiten. Der erste Teil, 'portretten' ("Portraits"), ergibt sich aus Dawoeds Annäherung an den afrikanischen Kontinent, dessen landschaftliche Schönheiten, kulturelle Geheimnisse, vielfältige Traditionen und sich aus vielen unterschiedlichen Völkern zusammensetzende Bevölkerung.<sup>238</sup> Mit einem Notizblock und seiner Neugier ausgerüstet, macht sich Dawoed auf eine Erkundungstour durch Südafrika: Er besucht die Townships ebenso wie entlegene Dörfer, streift durch Berge, Steppen und Küstenregionen, findet sich in Hafenbars, Cafés und literarischen Lesungen wieder und ist nicht selten Gast einer südafrikanischen Familie. Im Zuge dieser Begegnungen entstehen Dutzende Portraits, in denen er die Personen beschreibt, die er auf seiner Reise trifft. Dabei geht er sehr detailliert vor: Das Aussehen und Verhalten der Personen wird ebenso beschrieben wie eventuelle Begleiter in menschlicher und tierischer Form sowie diverse Objekte, die sie mit sich haben und die Namen, sofern diese Dawoed bekannt sind. Neben flüchtigen Bekanntschaften und reinen Personenbeobachtungen macht Dawoed aber auch Notizen von Menschen, die bleibenden Eindruck bei ihm hinterlassen und ihn sein eigenes Dasein und seine Situation überdenken lassen.

---

<sup>238</sup> Abdolah selbst gibt im Anhang zu seinem Roman die Erklärung, dass der Titel *Portretten en een oude droom* sich auf das Gedicht 'Afskeid' (aus dem Band *Ik herhaal je*) der südafrikanischen Dichterin Ingrid Jonker beziehe, in dem es heißt:

"En leef jy in portrette en ou drome  
En leef jy in my siel volmaak en vry..." (Abdolah 2003b: 183)

"Und lebst du in Porträts und alten Träumen  
Und lebst in meiner Seele vollkommen du und frei..." (Abdolah 2005: 187)

So kommt eine aus dem Iran stammende Studentin zu einer der Lesungen, die Dawoed gemeinsam mit den anderen niederländischen Schriftstellern in Südafrika abhält. Als Dawoed sie besuchen will, trifft er auf die Eltern des Mädchens, die ihn im Sinne der persischen Gastfreundschaft herzlich aufnehmen. Für einen kurzen Moment wähnt er sich zu Hause, zurück bei den Menschen, die er verlassen musste. Als er einige Zeit mit einer Gruppe Immigranten aus den verschiedensten Ländern verbringt und sich mit ihnen köstlich unterhält, hat er das erste Mal seit langem das Gefühl, dass ihn jemand versteht, dass jemand seine Erfahrungen als Flüchtling versteht, seinen Schmerz, seine Sehnsucht nach Familie und Freunden, sein Heimweh und seine Einsamkeit. Ein ähnliches Gefühl der Vertrautheit und des Verständnisses widerfährt ihm, als er Bekanntschaft mit indischen Immigranten macht. An ihnen fasziniert Dawoed, dass sie ihre indischen Traditionen und Sitten bewahrt haben und diese auch an ihre Nachkommen weitergeben, obwohl sie fern der Heimat leben. Besondere Affinität verspürt er gegenüber den indischen Erzählungen und Fabeln, denn in ihnen entdeckt er auch ein Stück der persischen Literatur wieder (72). Das stärkste Zugehörigkeitsgefühl überkommt ihn aber, als er Desmond, einen Flüchtling aus Uganda, kennenlernt. Die beiden treffen sich zufällig nach einer Joggingrunde am Ozean und kommen ins Gespräch. Desmond glaubt Dawoed zunächst nicht, dass er ebenfalls ein Flüchtling ist, öffnet sich ihm aber schnell und erzählt von seinen Schwierigkeiten in Südafrika. Er habe keine Arbeit, lebe in ärmlichen Verhältnissen und seine Einsamkeit bringe ihn beinahe um. Als Dawoed von Desmond zu sich nach Hause eingeladen wird, glaubt er seinen Augen nicht. Zunächst noch abgeschreckt von der heruntergekommenen Gegend, erschließt sich Dawoed eine weitere Parallele zu seinem Leben:

Toen hij me naar binnen leidde, veranderde opeens alles. Zijn kamer zag eruit als een tuintje vol jonge bloemen in een ruïne. Een kleurrijk doek met vogelfiguurtjes hing aan de muur. Hij had bijna niets, behalve een bed, een paar theeglazen, een theepot, een ouderwets gasfornuis, vers brood in een mandje, een paar aardappelen, een ui, twee eieren in een bordje, een schaal, twee lepels, twee borden en een lepeltje en een kleine zwartwitfoto van zijn moeder, een gebroken spiegel aan de wand, een vervaagde kleurenfoto van zijn zusjes en brieven uit Oeganda.

Zijn uitzicht was de oceaan.

Hij zette een kapotte rieten stoel naast het raam: „Sit down please!”

Ik voelde me thuis. Ik had ook een tijdje op die manier gewoond toen ik op de vlucht was. Ik kende zijn aardappelen, die ene ui, de brieven en die gebroken spiegel. Hij ontving me als een familielid, een oudere broer.

De Oegandeese zette thee, legde een oude krant op een klein tafeltje, sneed brood en haald ergens wat geitenkaas vandaan.

Ik kende zijn spullen. De oude krant, het botte mes en de geur van de thee. Alles was vertrouwd voor mij. Alleen zijn zwarte handen vertelden me dat ik in Afrika was.

Het was zo vertrouwd dat ik daar wel wilde blijven, om naar hem te luisteren terwijl hij over de onderwerpen sprak die ik zo goed kende.<sup>239</sup> (79)

All diese Begegnungen Dawoeds – ob nun mit einer ebenfalls aus dem Iran stammenden Familie, Immigranten aus den verschiedensten Ländern oder dem Flüchtling aus Uganda – tragen zu seinem Identitätsformungsprozess bei. Er *entdeckt* sich gewissermaßen in den anderen Personen, während er gleichzeitig ein Stück seiner selbst *aufdeckt*. Wie Ewa Dynarowicz in einem Artikel über den ethischen Aspekt in Abdolahs *Portretten en een oude droom* (2007) feststellt, entdeckt Dawoed sich selbst im Angesichte Südafrikas und in den Begegnungen mit anderen Menschen kommen stets mehr Facetten seiner Identität zum Vorschein: Die Familie der persischen Studentin spiegelt sein Schicksal der Flucht wieder, Desmond erinnert ihn an Armut und Heimweh und eine junge niederländische Dichterin, die bereits seit Jahren in Südafrika lebt, illustriert das Gefühl, dass man auch nach jahrelanger Ansässigkeit in einem Land dort noch immer ‘fremd’ ist (90f.).

In all diesen Begegnungen verschwimmen aber auch die Grenzen zwischen Dawoeds derzeitigem Aufenthaltsort Südafrika und seiner Heimat Iran. Die Atmosphäre, die durch die Beteiligten kreiert wird – sei es durch eine bestimmte Umgebung, Aussprüche, Verhaltensweisen –, versetzt Dawoed in eine Art dritten Raum im Sinne Homi K. Bhabhas, der hier jedoch weit mehr als nur zwei verschiedene Komponenten beinhaltet: ein Raum zwischen Südafrika, dem Iran und Indien bzw. Uganda oder einem beliebigen Land, von woher auch immer die betroffenen Personen stammen mögen. Keiner der Beteiligten wird von Dawoed als ‘Fremder’ oder ‘Ausländer’ und somit als anders wahrgenommen, sondern ganz im Gegenteil: In jeder dieser Personen entdeckt er einen Teil seiner selbst und findet er ein Stückchen Erinnerung an Erlebnisse aus seinem eigenen Leben im Exil. Besonders stark ist diese Erfahrung

---

<sup>239</sup> “Als er mich hereinführte, verwandelte sich alles. Das Zimmer sah aus wie ein Garten voller Frühlingsblumen. Ein buntes Tuch mit Vogelfiguren hing an der Wand. Viel hatte er nicht, ein Bett, ein paar Teegläser, eine Teekanne, einen altmodischen Gasherd, frisches Brot in einem Korb, ein paar Kartoffeln, eine Zwiebel, zwei Eier auf einem Teller, eine Schüssel, zwei Löffel, zwei Teller, einen Löffel und ein kleines Schwarzweißfoto seiner Mutter, einen zerbrochenen Spiegel an der Wand, ein verblaßtes Farbfoto seiner Schwestern und Briefe aus der Heimat.

Seine Aussicht war der Ozean.

Er stellte einen kaputten Korbstuhl ans Fenster: ‘Sit down please!’

Ich fühlte mich zu Hause. Als ich auf der Flucht war, hatte ich auch eine Zeitlang so gelebt. Ich kannte seine Kartoffeln, diese eine Zwiebel, die Briefe und den zerbrochenen Spiegel. Er empfing mich wie einen Verwandten, einen älteren Bruder.

Er machte Tee, legte eine alte Zeitung auf ein Tischchen, schnitt Brot und holte von irgendwoher ein Stück Ziegenkäse.

Ich kannte seine Sachen. Die alte Zeitung, das stumpfe Messer und den Duft des Tees. Alles war mir vertraut. Nur seine schwarzen Hände sagten mir, daß ich in Afrika war.

Es war mir so vertraut, daß ich am liebsten geblieben wäre, um ihm zuzuhören, als er von den Dingen sprach, die ich so gut kannte.” (Abdolah 2005: 81)



in der Begegnung mit Desmond, während der sich Dawoed vollkommen in seine Heimat zurückversetzt fühlt, da er selbst auch eine Zeit lang am Meer, am Persischen Golf, gelebt hatte. Gleichzeitig überkommt Dawoed aber auch die Erinnerung an die erste Phase im Exil, als er gerade erst in die Niederlande gekommen war und unter bescheidenen Verhältnissen leben musste.

Der Roman wird Dynarowicz (2007) zufolge durch seinen ethischen Anspruch gekennzeichnet, drehe er sich doch um eine postkoloniale Begegnung mit dem ‘Anderen’, die abseits von Exotismus voller Respekt, Faszination und Interesse stattfindet (87). Zunächst noch als typischer Reisender auftretend, d.h. den Südafrikaner, den ‘Anderen’ in erster Linie als jemanden betrachtend, der eine andere Hautfarbe hat und eine andere Sprache spricht, wandelt sich dieser Zugang Dawoeds. Wie bereits angesprochen, entdeckt Dawoed in den vielen Begegnungen mit den Südafrikanern stets einen Teil seiner eigenen Lebensgeschichte und entwickelt sich ein immer tiefgreifenderer Dialog zwischen ihm und den Südafrikanern. Der von Emmanuel Lévinas geprägten Dialogphilosophie folgend, konkludiert Dynarowicz, dass Dawoed durch seine Erfahrungen in Südafrika die Bereitschaft erfährt, Verantwortung für den Anderen zu übernehmen und diesem ethisch korrekt gegenüber zu treten (88). Unter diesen Gesichtspunkten könnte man *Portretten en een oude droom* beinahe als Bildungsroman bezeichnen. Ähnliche Erkenntnisse präsentieren Ortwin De Graef & Henriëtte Louwerse (2000) in einem Artikel über Hafid Bouazzas Kurzgeschichte ‘Apollien’ (aus dem Erzählband *De voeten van Abdullah* (1996)). In dieser Erzählung verlieben sich der aus Marokko stammende Humayd und die Niederländerin Apollien in einander. Die beiden werden als typische Exponenten ihrer Kulturkreise dargestellt: Humayd als der dunkle, exotische, teils machohaft Marokkaner und Apollien als die blonde unabhängige, jedoch auch etwas naive Niederländerin. Der von Samuel Huntington prophezeite ‘Clash of Civilizations’ scheint vorprogrammiert, als die beiden beschließen, eine Beziehung einzugehen und auch ihre Familien in ihr neues Glück einzuweihen. De Graef & Louwerse jedoch lesen den Text anders: Bei ihnen erscheint Humayd als der Passive und “erotically uncultured Moroccan male”, während Apollien als das Abbild der sexuell emanzipierten “demanding Dutch female” (42) gesehen wird. Ferner lösen sich die beiden von einer Lesweise des Textes als Abbildung einer multikulturellen Beziehung zwischen Marokko und den Niederlanden und konzentrieren sich auf den wahren Kern der Geschichte, nämlich auf die Liebe zwischen Humayd und Apollien (50):

[T]he protagonist’s passage is not quite the edifying transition from ‘native’ culture through migrant limbo to multi-cultural utopia in which is itself one of the most cherished pieties of the ‘progressive’ imagination. Instead, *the text writes the passage itself, main-*

*taining itself as liminoid entertainment, challenging both the clichés of cultural essentialism and the facile fantasies of the multi-cultural imagination, though not in equal measure: for what the text performs in the liminoid space it carves out is arguably, and precisely, an alternative and genuinely complicated multi-cultural fantasy, not a gesture of cynical resignation in the face of the all too familiar clash of cultural identities. (50f.; meine Kursivierung)*

Nicht die Konfrontation der Kulturen, in Folge derer diese als gegensätzlich dargestellt werden sollen, steht zentral, sondern genau das Gegenteil: Dieser kulturelle Essentialismus soll aufgehoben werden, ohne jedoch in die Vorstellung einer multikulturellen Utopie abzugleiten. Vielmehr sollen die betreffenden kulturellen Elemente unbefangen miteinander in Kontakt treten, denn im Fokus des Interesses stehen die Protagonisten sowie die vielfältigen Vorgänge der Interferenz. Dies spricht auch aus *Portretten en een oude droom*.

Dawoed fühlt sich in Südafrika anders als in den Niederlanden nicht als Fremder, sondern wird von den Einheimischen freundlich, respektvoll und unvoreingenommen aufgenommen. Nicht Skepsis und Ablehnung aufgrund seiner ausländischen Herkunft, sondern Anerkennung und ein tiefes Zugehörigkeitsgefühl erfährt er in Südafrika. Dieses neue Selbstwertgefühl wird auch durch den Umgang mit dem Afrikaans, einer der elf offiziell anerkannten Sprachen Südafrikas, die sich aus dem Niederländischen entwickelt hat, bestärkt. In der niederländischen Sprache noch sehr unsicher, erfährt Dawoed in Südafrika ein völlig neues Sprachgefühl, das von Offenheit und Simplität geprägt ist:

Zodra ik in Nederland mijn mond opendoe om iets te zeggen, kan men meteen mijn taalfouten tellen. Maar hier, in Zuid-Afrika, heb ik dit probleem niet. De professoren en de hoogleraren spraken heel voorzichtig in mijn aanwezigheid, ze zijn bang voor hun eigen taalfouten. Voor mij werkt het anders. Ik spreek zelfverzekerd Nederlands, ben niet bang voor de fouten die ik maak. Het is mooi. Tijdelijk ben ik bevrijd van een zware last. Ik hoef niet meer op mijn grammatica te letten. Zuid-Afrikanen hebben de Nederlandse taal op de kop gezet. Alles is fout wat ze zeggen, maar op de een of andere wonderlijke manier klopt alles. Dus doe ik hier wat ik wil. En dat klinkt correct.

Ik ben achter iets gekomen. Het zijn de zon, de grond en de plaats die de klank en de volgorde van de woorden bepalen.<sup>240</sup> (73)

---

<sup>240</sup> "Sobald ich in Holland den Mund aufmache, kann man meine sprachlichen Fehler schon zählen. Hier in Südafrika hatte ich dieses Problem nicht. Die Professoren und Dozenten redeten äußerst vorsichtig in meiner Gegenwart, sie hatten selber Angst, Fehler zu machen. Für mich war es anders. Ich fühlte mich auf einmal sicher, hatte keine Angst mehr vor Fehlern. Das war schön. Für eine Weile war ich von einer schweren Last befreit. Ich brauchte nicht mehr auf die Grammatik zu achten. Südafrikaner haben die niederländische Sprache auf den Kopf gestellt. Alles, was sie sagen, ist falsch, und stimmt doch irgendwie auf wunderliche Weise. Also machte ich hier, was ich wollte. Und das klang korrekt.

Ich hatte etwas Schönes entdeckt. Sonne, Erde und Ort bestimmen den Klang und die Reihenfolge der Wörter." (Abdolah 2005: 75)

Den Umgang mit der afrikaansen Sprache sowie das während seiner Reise neu entfachte sprachliche Selbstvertrauen will sich Dawoed zum Ansporn für sein eigenes schriftstellerisches Schaffen machen. Schließlich sei das Afrikaans die Sprache, die aus der von den niederländischen Kolonialherren aus ihrer alten Heimat nach Südafrika gebrachten niederländischen Sprache entstanden und den Bewohnern des afrikanischen Kontinents aufgezwungen worden war. Durch die vielfältigen Einflüsse aus den vielen in Südafrika anwesenden afrikanischen Dialekten entwickelte sich schließlich das Afrikaans, das heißt, das Niederländische nahm – dem Prozess der Interferenz folgend – allmählich afrikanische Züge an. Während der Apartheid wurde das Afrikaans vor allem von weißen Südafrikanern gesprochen, obwohl Bestrebungen bestanden, den Gebrauch der Sprache für alle Bürger des Staates verpflichtend einzuführen. Nach der Abschaffung der Apartheid gewann das Afrikaans langsam auch für die schwarzen und farbigen Südafrikaner an Bedeutung. Diese gewannen neues Selbstvertrauen, um sich in der Sprache der einstigen kolonialen Besatzer auszudrücken und diese sogar zu einem konstituierenden Teil ihrer postkolonialen Identität zu machen. Denselben Weg will auch Dawoed in Bezug auf die niederländische Sprache einschlagen, nämlich diese zu benutzen, um seinen schriftstellerischen Ambitionen Ausdruck verleihen und sich einen Platz innerhalb der niederländischen Gesellschaft schaffen zu können:

Plotseling kwamen er honderden jonge schrijvers, dichters, vertellers en theatermakers uit het niets tevoorschijn. Ze begonnen in het Afrikaans te schrijven. Ze gaven hun werk in eigen beheer uit, of het werd door kleine uitgeverijen uitgegeven.

Omdat ik een poging doe om goed in het Nederlands te schrijven en het als een nieuwe identiteit voor mezelf zie, voelde ik me verwant met deze nieuwe Zuid-Afrikaanse schrijvers.<sup>241</sup> (23f.)

Vor allem die Gedichte der jungen südafrikanischen Dichterin Sophia nehmen Dawoed und seine Freunde in ihren Bann. Obwohl keiner von ihnen Afrikaans spricht und nur Dawoed diverse Wortbedeutungen aus dem Niederländischen ableiten kann, gefallen ihnen die Gedichte. Attar erinnert sich aber besonders gerne an eine zufällige Begegnung mit einer Frau in einem Café. Diese trägt ganz spontan ein von ihr verfasstes Gedicht vor, das bleibenden Eindruck hinterlässt:

---

<sup>241</sup> “Hunderte von jungen, Afrikaans schreibenden Schriftstellern, Dichtern, Erzählern und Theatermachern kamen wie aus dem Nichts zum Vorschein. Sie gaben ihr Werk im Selbstverlag heraus, oder es wurde von kleinen Verlagen veröffentlicht.

Da ich versuche, gutes Niederländisch zu schreiben, und dies als neue Identität erfahre, fühlte ich mich mit diesen jungen Schriftstellern verwandt.” (Abdolah 2005: 23f.)

Ik keek heel anders dan anderen naar dat moment, naar die nacht waarop zij haar gedicht voorlas. Het ging niet alleen om haar, maar om alles, om die Afrikaanse klanken, het ritme, haar stem, het lichtje van de lamp dat op haar gezicht en op haar gedicht was gevallen en de aarzeling in haar ogen en het café en de mannen, de vrouwen die bij de bar stonden en de ober, de muziek, de wijn, het glas met mangosap en wij die om de tafel zaten, en zij die haar gedicht voor ons in het Engels uitlegde, ja dat, dat allemaal samen was onherropelijk mooi.<sup>242</sup> (35)

Die Leser des Romans begleiten Dawoed, Froeg, Attar, Malek, Roemi und Sorájja auf ihrer Reise durch Südafrika und entdecken mit ihnen gemeinsam die Schönheiten der südafrikanischen Landschaft sowie lernen die Bewohner dieser Gebiete besser kennen. Die Geschichte wird durch Attar, einen der drei toten Freunde, erzählt. Nur durch kleine Andeutungen wird deutlich, dass Attar nicht mehr am Leben ist, wie zum Beispiel: “Omdat ik jarenlang in mijn graf heb gelegen, moet ik nog aan van alles wennen. Ook aan pen en papier. In mijn graf heb ik me ontzettend verveeld”.<sup>243</sup> (5) Nur die persischen Reiseerzählungen, die Attar bei sich hatte und aus denen er zu Beginn jeden Kapitels zitieren wird, konnten ihn von seiner Langlewige befreien. Durch Attars Stimme erfahren wir also eigentlich zwei Geschichten: die Vergangenheit der fünf Freunde und Dawoeds, sowie die Gegenwart, in der alle sechs sich in Südafrika aufhalten. Aber auch Dawoed selbst kommt zu Wort. So erzählt er über seine Reise und die Menschen, die er trifft. Parallel zu diesen Geschichten läuft noch das aus verschiedenen persischen Klassikern zusammengesetzte Reisejournal, in dem unter anderem Passagen aus dem *Safarnamé* (“Reisebrief”) des mittelalterlichen persischen Dichters Naser Khosro übernommen und abgewandelt, eingekürzt und umformuliert wurden, damit sie zur Erzählung passen. Diese stellt Abdolah den Kapiteln voran, denn sie geben – wenn auch oft nur suggestiv – in wenigen Sätzen Aufschluss über die kommenden Ereignisse. Attar nennt diese kurzen Passagen seine ‘grafreizen’ (6), also “Grabreisen”, denn durch diese Reiseberichte konnte er in seinem Grab liegend weit entfernte Orte besuchen und diese Erfahrungen nun mit seinen realen Erlebnissen in Südafrika vergleichen (Van Deel 2003). Wieder erschließt sich hier die bereits einige Male angesprochene Technik in Abdolahs Werken, nämlich der Einsatz von Interferenz von Vergangenheit und Gegenwart, Phantasie und Realität, die er anhand transkultureller, transhistorischer und translokaler Verschiebungen herstellt. Des Weiteren finden sich

---

<sup>242</sup> “Für mich war dieser Augenblick, diese Nacht, in der sie ihr Gedicht vorlas, völlig anders als für andere. Nicht nur sie war wichtig, sondern alles, die afrikaansen Klänge, der Rhythmus, der Lichtschein, der auf ihr Gesicht und auf das Gedicht fiel, das Zögern in ihren Augen, die Kneipe, die Männer, die Frauen an der Bar und der Kellner, die Musik, der Wein, das Glas Mangosaft und wir, die wir um den Tisch saßen, und sie, die uns ihr Gedicht auf Englisch erklärte – ja, all dies zusammen war von unwiederbringlicher Schönheit.” (Abdolah 2005: 36)

<sup>243</sup> “Da ich jahrelang im Grab lag, muß ich mich noch an alles mögliche [sic!] gewöhnen. Auch an das Schreiben. In meinem Grab habe ich mich schrecklich gelangweilt.” (Abdolah 2005: 5)

in diesen Abschnitten, die die jeweiligen Kapitel einleiten und teilweise wie Parabeln wirken, nicht markierte paraphrasierte Verse oder Bemerkungen der persischen Dichter Hafez, Saadi und Khayyam (Abdolah 2003b: 183f.). Neben Attars Erzählung laufen aber auch noch Dawoeds Erlebnisse, die er in Südafrika macht, und über die er seinen Freunden nachts regelmäßig in Tradition der mündlichen Erzählungen aus der Sammlung *Tausend und eine Nacht* Bericht erstattet. Durch die polyphone Kombination dieser beiden Perspektiven ergibt sich eine magisch-realistische Erzählatmosphäre, in der Realität und Traum, Wahrheit und Phantasie, ineinander übergehen. Die Schilderungen Dawoeds sind realistisch und gründen auf seinen Erlebnissen und Erfahrungen, während die von Attar größtenteils auf Assoziationen mit vergangenen Ereignissen sowie seinen Sinneseindrücken gekennzeichnet sind.

Was durch diesen doppelten Erzählstrang und die zahlreichen Verweise auf die literarische und außerliterarische Realität entsteht, ist eine Collage an Texten, die miteinander Prozesse der Interferenz eingehen. Fragmente aus klassischer persischer Prosa und Lyrik von Autoren wie Hafez, Saadi, Khayyam und Naser Khosro und Erzählungen, die von Suren aus dem Koran inspiriert sind, treffen sich mit Versen aus Gedichten des zeitgenössischen persischen Dichters Ahmad Shamloo, die wiederum neben Textfragmenten aus Gedichten von Miriam van Hee und Lut de Block (beide aus Belgien) sowie der südafrikanischen Dichterinnen Ingrid Jonker, Christine Barkhuizen le Roux, Wilma Sockenström und Ingrid Fanus stehen. Die im Afrikaans gehaltenen Gedichte der südafrikanischen Dichterinnen drehen sich vor allem um die Liebe und die Sehnsucht und illustrieren Dawoeds Zuneigung zu Sophia. Außerdem gliedert Abdolah Aussprüche des südafrikanischen Erzbischofs und Friedensnobelpreisträgers Desmond Tutu in seinen Roman ein, in dem dieser vor allem das Zusammenleben von Schwarz und Weiß in Südafrika thematisiert. Alle in Südafrika vertretenen Ethnien, Völker und Stämme sollten friedlich Seite an Seite leben und sich nicht länger bekämpfen, sondern sich an der Schönheit ihrer gemeinsamen Heimat erfreuen und dafür sorgen, dass diese auch in Zukunft so glanzvoll erstrahle und allen Kindern Südafrikas eine sichere und schöne Heimat biete (Abdolah 2003b: 47, 72, 114). Diese Wünsche Tutus sind aber nicht nur den Südafrikanern vorbehalten, sondern universell und global zu verstehen. Abdolah verknüpft diese mit den Hoffnungen von Dawoed und dessen Freunden, dass sich die Lage im Iran von einer diktatorisch aufgebauten Theokratie zu einer reinen Demokratie wandle, in der jeder und jede unabhängig von ethnischer, religiöser, politischer und sexueller Zugehörigkeit frei und sicher leben könne. Südafrika wird als Vorbild für den Iran herangezogen, wie unter anderen das folgende Beispiel beweist, das Dawoeds Überlegungen, als er die Universität von Kapstadt betritt, wiedergibt:

In het vaderland zou het nog lang duren tot de studente op die manier naar de universiteit zouden gaan. Deze vredige houding ten opzichte van elkaar kenden we niet. Voor ons was de universiteit een plek waar harde discussies plaatsvonden en spanningen altijd uit de hand liepen, waar elk moment iets kon gebeuren, elk moment kon een geheime politieagent zijn pistool pakken en gaan schieten. Elk moment kon er een student neervallen.

Zullen onze studenten ooit in rust naast elkaar wandelen en beheerst met elkaar discussiëren?<sup>244</sup> (63)

Auch Froeg, die wegen ihrer politischen Aktivitäten mehr als sieben Jahre im Gefängnis saß, findet in Südafrika neuen Lebensmut, nachdem sie in einem Traum den führenden Kämpfer gegen die Apartheid und ersten schwarzen Präsidenten Südafrikas Nelson Mandela trifft. Froeg erzählt ihm von ihrer schwierigen Zeit in Haft und ihren gegenwärtigen Gefühlen und Ängsten: Sie ist völlig desillusioniert, innerlich gebrochen und kann die Nähe ihres Mannes nicht ertragen. Außerdem schildert sie ihm, welche Erleichterung und Freude durch die Reihen der Haftgenossinnen ging, als die Meldung bekannt wurde, dass Mandela nach 27jähriger Haft endlich befreit worden war. Mandela ist gerührt von der Unterstützung und erzählt ganz offen von seinen eigenen Erfahrungen: Ihm ging es nach der Haftentlassung ganz genauso, auch was seine Frau und jegliche Nähe zu anderen Personen anging. Er gibt Froeg den Rat, einen langen Spaziergang zu machen oder ein Gläschen Wein zu trinken, bevor sie abends ins Bett geht, damit ihre Gedanken frei von jeglichen Schuldgefühlen und schmerzlichen Erinnerungen an das Erlebte sind und ihr Körper locker wird. Froeg sieht dieses Traumerlebnis als unendliche Erleichterung und Ermutigung und wird kurz darauf schwanger.

*Portretten en een oude droom* nimmt innerhalb der bereits besprochenen Romane und Kolumnen eine Sonderstellung ein. Das Buch ist kein normaler Roman oder eine Sammlung von Erzählungen oder eine Reiseerzählung, sondern es vereint diese unterschiedlichen Genres und erweitert sie noch durch Elemente aus der arabischen Erzähltradition von Märchen (vgl. Schenke 2003). Es ist ein "Zusammenspiel von Träumen, Erinnerungen und Eindrücken", so Van Dijk (2003), in dem die "Atmosphäre einer alten Erzählung" klingt, "eines Traumes, in dem die Phantasie die Wahrnehmung bestimmt". Nicht so sehr die intertextuellen Verweise aus dem Persischen ins Niederländische wirken hier transkulturell, sondern die Einbeziehung

---

<sup>244</sup> "In unserer Heimat würde es noch lange dauern, bis die Studenten so in die Universität gehen würden. So friedlich waren wir nicht miteinander umgegangen. Für uns war die Universität ein Ort stürmischer Diskussionen und Spannungen gewesen, die ständig außer Kontrolle gerieten, ein Ort, wo jeden Moment etwas passieren konnte, jeden Moment einer von der Geheimpolizei die Pistole ziehen und einen Schuß abfeuern konnte. Jeden Moment konnte ein Student getroffen zu Boden fallen.

Werden unsere Studenten jemals friedlich nebeneinander hergehen und miteinander diskutieren?" (Abdolah 2005: 64)

der südafrikanischen Realität und Kultur in den persisch-niederländischen Hintergrund des Protagonisten Dawoed und seiner ihn zumindest symbolisch begleitenden Freunde. In dieser Erzählung verknüpft Abdolah gleich drei Sprach- und Kulturräume – den niederländischen, den südafrikanischen und den persischen – und lässt sie Interferenzbeziehungen eingehen. Darüber hinaus bedient sich Abdolah in diesem Roman erstmals auch der englischen Sprache in größerem Ausmaß. Stärker als in allen anderen Werken wird hier ein Kulturtransfer – vom Persischen und Südafrikanischen ins Niederländische und umgekehrt – sichtbar und fungiert Abdolah hier als Vermittler zwischen den Kulturen. Dabei geht es, wie Van Uffelen (2007) in Bezug auf Werke des aus Marokko stammenden niederländischen Autors Abdelkader Benali feststellt, „um die *produktive Ambivalenz der Stereotypie* und um das *Durchtauchen der Grenzen*“ (meine Kursivierung), denn das ‘Fremde’ äußere sich nicht so sehr in thematischer Hinsicht, sondern in der Sprache (265). Die verschiedenen zeitlichen und räumlichen Ebenen werden geschickt miteinander verknüpft, ebenso wie Realität und Fiktion scheinbar nahtlos in einander übergehen. Mit diesen Sprüngen zwischen Zeit, Ort und Handlung geht auch ein Kontext- und Sprachwechsel einher, und die ganze Geschichte pendelt sich irgendwo zwischen den Niederlanden, dem Iran und Südafrika bzw. dem Niederländischen, dem Persischen, dem Afrikaans und dem Englischen ein, ohne zum Stillstand zu kommen. Es ergibt sich keineswegs eine starre Handlung, die sich innerhalb vorgefertigter Grenzen bewegt, sondern die interne Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen den Kulturen bleibt stets erhalten.

## 6 Konklusion

Zu Beginn dieser Konklusion möchte ich meine Ausgangsthese noch einmal in Erinnerung rufen. Die vorliegende Studie fokussiert auf Vorgänge von transkulturellen Kontakten und der internen Dynamik der Rezeptionsvorgänge zwischen den Kulturräumen. Mit dem Blick auf die Vielfalt kultureller Vernetzungen sollen Interferenzvorgänge im Werke von Kader Abdollah untersucht werden, um festzustellen, ob und auf welche Weise diese Transkulturalität generieren. Als Beispiel dienen thematische und stilistische Interferenzerscheinungen, aber auch die vom Autor in sein Werk aufgenommenen intertextuellen Verweise. Besonderes Augenmerk erhält dabei die Frage, welche Vorgänge der Interferenz zwischen dem Iran und den Niederlanden auszumachen sind und inwiefern Zitate, die von einer Sprache (dem Persischen) in eine andere (das Niederländische) übertragen werden, transkulturell wirken.

Aus diesem Forschungsvorhaben lassen sich zwei grundlegende Problemstellungen ableiten, die zunächst geklärt werden müssen. Zum einen ergibt sich die Frage, wie ein abstraktes System – in unserem Fall eine Kultur –, das aus unterschiedlichen Elementen besteht, die miteinander vermischt werden, ohne dass diese Elemente aufgelöst werden, am besten beschrieben werden kann; d.h. welches Kulturkonzept schafft es am ehesten, dieses Phänomen abzubilden und zu beschreiben, ohne dabei von ethnozentrischen Standpunkten und einem Antagonismus zwischen ‘eigen’ und ‘fremd’ auszugehen? Zum anderen stellt sich die Frage, wie literarische Verweise, vor allem intertextueller Natur, aus einer Literatur, Kultur und Sprache in das System einer anderen Literatur, Kultur und Sprache eingeschrieben werden können und in welcher Form diese innerhalb des neuen (Kon-)Textes wirken.

Hier stellte sich heraus, dass es zunächst von fundamentaler Bedeutung ist, eine genaue Definition des Begriffes ‘Kultur’ vorzunehmen, um sich möglichen Antworten auf diese Fragen annähern zu können. Schließlich liegt ‘Kultur’ als Konzept der gesamten Arbeit zugrunde. Bei genauerer Betrachtung wurde deutlich, dass dies ein schwieriges Unterfangen ist und der Terminus nur unzureichend erklärt werden kann, denn nicht nur das Individuum und der öffentliche Diskurs, sondern auch die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen scheitern oft an der Definition von dem, was so selbstverständlich ‘Kultur’ genannt wird. Was jedoch schnell festgehalten werden konnte, war die Überzeugung, dass der noch heute als klassisch geltende Kulturbegriff von Johann Gottfried von Herder mit Komponenten wie ethnischer Fundierung, sozialer Homogenität und interkultureller Abgrenzung für die Zwecke der vorliegenden Arbeit nicht brauchbar ist. Herders ethnozentrische Sicht auf Kultur und deren Verhältnis zu anderen kulturellen Kollektiven ist mit dem beschriebenen Forschungsvorha-



ben, das von der Gleichwertigkeit aller Kulturen und einer grundsätzlichen Wechselbeziehung dieser untereinander ausgeht, nicht vereinbar. Weitere kritische Auseinandersetzungen mit verschiedenen Perspektiven auf das Konzept 'Kultur' ließen folgende Begriffsbestimmung ableiten, die keineswegs als allgemein gültige Definition des Kulturbegriffes, sondern vielmehr als eine für diese Arbeit zielführende Annäherung angesehen werden soll: Kultur folgt keinen allgemeingültigen Regeln, sondern entwickelt sich immer im Rahmen der jeweiligen Gemeinschaft und deren spezifischen Wertvorstellungen, wobei die Belange des Kollektivs und nicht die des Individuums zentral stehen. Dabei können drei Faktoren als charakteristisch festgehalten werden: Erstens, dass jede Kultur an sich multikulturell ist und sich aus einer Vielzahl an vielschichtigen Einflüssen und Elementen zusammensetzt, zweitens, dass diese vielfältigen Einflüsse unmöglich einer bestimmten Kultur im Sinne des Antagonismus von 'Eigenheit' und 'Fremdheit' zugeordnet werden können, sowie drittens, dass Kultur keine abgeschlossene und starre Entität ist, sondern sich als ein offenes und dynamisches Konstrukt präsentiert, das sich in einem andauernden Prozess der Neuorientierung, Weiterentwicklung und Neukonstituierung befindet. Gerade in unserer von Globalisierung und transnationaler und -kontinentaler Migration gekennzeichneten postmodernen Welt gewinnt der komplexe, dynamische und facettenreiche Charakter von Kultur an Bedeutung.

Nach einer eingehenden Analyse der Konzepte 'Multikulturalität', 'Interkulturalität', 'Transkulturalität' und 'Hybridität', die allesamt von der oben formulierten Auffassung von Kultur ausgehen, diese jedoch praktisch ganz unterschiedlich umsetzen, ließ sich die Transkulturalität als für diese Arbeit am brauchbarsten und zielführendsten deduzieren. Das vom deutschen Philosophen Wolfgang Ivers konzipierte Theorem der Transkulturalität geht von einem grundsätzlichen multikulturellen Wesen jeder Kultur sowie vielfältigen Verbindungen und Zusammenhängen zwischen den Kulturen aus. Diesem Konzept liegt eine konstruktivistische und anti-essentialistische Kulturauffassung zugrunde, in der die Zirkulation von unterschiedlichsten kulturellen Elementen an Bedeutung gewinnt. Diese Beziehungen entwickeln sich jedoch nicht an einer Grenze zwischen den beteiligten Kulturen (die wieder Unterschiede zwischen dem, was als 'eigen' und dem, was als 'fremd' angesehen wird, generiert), sondern gehen im Sinne einer offenen Wechselbeziehung *quer* durch diese Kulturen. Als Resultat präsentiert sich ein Raum von Überschneidungen, Überlappungen und Verflechtungen, wobei sich nicht die Frage stellt, welche der beteiligten Elemente zu einer Kultur gehören und welche zu einer anderen, sondern welche Ausformungen der einen Kultur in der anderen sichtbar und fühlbar werden sowie welche neuen Ausformungen infolge der Wechselwirkung zwischen beiden entstehen.

Dass auch Literatur einen grundlegenden transkulturellen Charakter und dadurch das Potential besitzt, Grenzüberschreitungen auf verschiedenen Ebenen (nämlich auf dem Niveau der Wirkung, der Produktionsweise, der Perspektive und dem Kulturverständnis) zu schaffen, zeigte das folgende Kapitel. Dieses dient gewissermaßen als Verbindung zwischen dem theoretischen und dem analytischen Teil dieser Arbeit und zeigt ferner die enge Verbindung zwischen ‘Kultur’ und ‘Literatur’ auf. Für die Literaturwissenschaft bedeuten diese veränderten Konditionen ihres Forschungsgegenstands die Verpflichtung, sich von alten Leitkategorien und feststehenden Konstanten innerhalb des Diskurses zu verabschieden. Literarische Texte dürfen nicht mehr nur innerhalb des kulturellen Kontextes, in dem sie entstanden und in den sie eingebettet sind, rezipiert und interpretiert werden, sondern dies muss im Kontext unterschiedlicher Kulturen passieren. Monokulturale und -linguale Auffassungen von Literatur und die Bestrebungen, möglichst viele Unterschiede zwischen den jeweiligen Nationalliteraturen aufzuzeigen, müssen verstärkt zugunsten eines Blicks auf die Gemeinsamkeiten und die potentiellen Kontaktzonen, innerhalb derer es zu Übertragungen, Wechselbeziehungen und Vermischungen kommen kann, aufgegeben werden. Dies wäre ein erster Schritt in Richtung einer globalen Literatur – einer Weltliteratur – als Gegenstück zu apart gedachten Nationalliteraturen.

Die Suche nach einem methodischen Werkzeug, um die skizzierte Problemstellung analysieren zu können, führte zunächst über den kulturellen Transfer und die Frage nach der Übersetzbarkeit von Kulturen. Gegenstand der Kulturtransferforschung sind die vielschichtigen Prozesse, die bei der Übertragung bestimmter Elemente zwischen verschiedenen Kulturen stattfinden, also auf welche Art und Weise bestimmte kulturelle Elemente von einer anderen Kultur übernommen werden und inwiefern diese während des Übernahmeprozesses in einen gänzlich neuen Kontext verändert werden. Dabei werden Festschreibungen auf bestimmte Kulturräume, Sprachen oder Nationalliteraturen sowie ein Vergleich zwischen unterschiedlichen kulturellen Systemen oder Literaturen abgelehnt und vielmehr auf die Beschäftigung mit den Verknüpfungspunkten und den Überschneidungsprozessen fokussiert. Der Kontaktbereich, der durch das Aufeinandertreffen der Kulturen entsteht, kann als Ort der *Übersetzung* von Kulturen angesehen werden. An diesem Punkt stellte sich die für diese Arbeit so wichtige Frage, ob kulturelle Elemente denn überhaupt in einen anderen kulturellen Kontext übersetzt werden können. Schließlich nimmt jede Übersetzung ihren Ausgang von der Position des ‘Eigenen’, von wo aus das ‘Fremde’ übertragen wird (zum Beispiel in Form eines Zitates, das in eine andere Sprache übersetzt wird). Von fundamentaler Bedeutung erwies sich daher die

Erkenntnis, dass zum Zwecke einer gelungenen Übersetzung (auch im Sinne von Transfer zu verstehen) zunächst der ethnozentrische Blickwinkel aufgegeben werden muss, sodass die Beziehung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ins Bewusstsein des Übersetzers – ob nun im wahrsten Sinne des Wortes als Translator gemeint oder aber ganz allgemein als Vermittler zwischen den Kulturen, also Autoren, Wissenschaftler, u.ä. – rückt.

Als Werkzeug, um die vielschichtigen Prozesse des kulturellen Transfers abbilden zu können, haben sich zur Untersuchung der in dieser Arbeit formulierten Problemstellung die von Itamar Even-Zohar formulierten Regeln der Interferenz angeboten. Der von Even-Zohar benutzte Begriff 'Interferenz' schließt an den des literarischen Einflusses an, wobei ersterer jedoch dialogische Bewegungen und Wechselbeziehungen zwischen den involvierten Elementen beschreibt, während 'Einfluss' vielfach als eine Art einseitige Bewegung, bei der es eine klar definierte, Einfluss abgebende Ausgangsliteratur und eine rezipierende, passive Ziel-literatur gibt. Interferenz als kulturelles und literarisches Phänomen manifestiert sich laut Even-Zohar in jedem Polysystem. Jedes semiotische Polysystem setzt sich dabei aus einer Vielzahl an kleineren Polysystemen zusammen, die miteinander interagieren und sich teilweise überlappen. Das ganze Polysystem mit all seinen Subsystemen befindet sich in andauernder Bewegung, wodurch sich stetige Veränderungen und Verschiebungen ergeben, was eine starre Einteilung der beteiligten Komponenten in Zentrum und Peripherie unmöglich macht.

Die von Even-Zohar formulierten zehn Regeln die Interferenz betreffend sind in drei Kategorien eingeteilt: (1) Allgemeine Regeln, (2) Bedingungen für die Entstehung von Interferenz und (3) Methoden und Vorgänge der Interferenz. Diese Regeln, die auf der These beruhen, dass Literatur ein Polysystem darstellt, sind vor allem aus dem Grunde für das vorliegende Forschungsvorhaben hilfreich, da sie 'Literatur' ähnlich betrachten wie 'Kultur' in dieser Arbeit aufgefasst wird: Erstens ist Literatur im Lichte von Even-Zohars Ansatz ein vielschichtiges, komplexes und facettenreiches Ganzes, das sich zweitens aus einer Vielzahl an unterschiedlichen Einflüssen aus anderen Literaturen zusammensetzt und sich drittens in einem stetigen dynamischen Prozess kontinuierlich verändert und weiter entwickelt. Vor allem die unter Punkt (3) formulierten Regeln erweisen sich als besonders geeignet, um die transkulturellen Vorgänge innerhalb der Werke von Abdolah aufzuspüren und zu diskutieren, da sie zur textgerichteten Analyse sehr geeignet sind.

Die Beziehung, die in Kader Abdolahs Werken zwischen dem Persischen und dem Niederländischen entsteht, wird der Terminologie Even-Zohars folgend dann auch als 'Interferenz' bezeichnet. Ausgangspunkt ist dabei die durch den literarischen Vermittler Abdolah hergestellte Beziehung zwischen der niederländischen und der persischen Literatur, Sprache

und Kultur, die sich meiner These zufolge als Wechselbeziehung präsentiert. Anhand von Even-Zohars Regeln der Interferenz wurde beleuchtet, ob diese auf Abdolahs Werke zutreffen und inwiefern dessen Literatur transkulturell wirkt.

Die Literatur Kader Abdolahs ist durch die Fülle an persischen Elementen, die er in einen niederländischen Kontext einschreibt und integriert, gekennzeichnet. Vor allem intertextuelle Verweise in Form von Anekdoten, Gedichten, Geschichten und Liedern sowie Phrasen und die Aufnahme idiomatischer Wendungen aus dem Iran, aber auch thematische und stilistische Bezüge zur literarischen Tradition seines Heimatlandes wie die alte orale Erzähltradition und die metaphernreiche Sprache des Koran finden sich in seinen Werken in vielfältiger Ausformung. Durch die Verknüpfung dieser persischen Elemente in einen niederländischen Kontext entsteht ein Text von transkulturellem Charakter. Manche der Elemente übersetzt (teilweise im wahrsten Sinne des Wortes als Translation, teilweise metaphorisch im Sinne von Transfer zu verstehen) der Autor dabei ins Niederländische, während er andere Komponenten völlig unübersetzt und unkommentiert im Text stehen lässt. Was hierdurch evoziert wird, ist eine durch vielschichtige Interferenzbewegungen entstehende Transkulturalität, die auf sprachlichem und thematischem Niveau gleichermaßen sichtbar wird. Die Analyse dieser Arbeitsweise ergab als Resultat nicht – wie vielleicht auf den ersten Blick erwartet und von vielen Kritikern als charakteristisch für Abdolahs Literatur konstatiert – die Konstruktion eines gewissen Exotismus, der Unterschiede zwischen der persischen und der niederländischen Kultur hervorruft und beide voneinander abgrenzt. Die Grenze zwischen den Kulturen wird von Abdolah zwar generiert, jedoch nur, um im nächsten Augenblick wieder dekonstruiert zu werden. Hiermit schafft er es, seinen Lesern vor Augen zu halten, dass nicht der Unterschied das Verhältnis zwischen den Kulturen kennzeichnet, sondern dass diese Beziehung vielmehr als ein offenes, dynamisches, wechselseitiges Spiel zwischen verschiedenen Komponenten aus den beteiligten Kulturen verstanden werden muss. Im Falle seiner Werke ergibt sich konkret folgendes Bild: Teile der persischen Kultur werden in die niederländische übersetzt und übertragen wie auch in umgekehrter Richtung Teile der niederländischen Kultur in die persische eingeschrieben werden. Es entsteht ein Raum des Dialogs, in dem die vermeintlichen Pole ‘eigen’ und ‘fremd’ stets generiert, evoluiert, zur Debatte gestellt und dekonstruiert werden. Die Ambivalenz zwischen den Stereotypen, die zunächst vom Autor eingeführt werden, um schrittweise in Frage gestellt und schließlich als falsch entlarvt zu werden, ergibt ein deutliches Beispiel der vielfältigen Interferenzbewegungen innerhalb seiner Literatur. Das ‘Fremde’ wird dabei zum ‘Eigenen’, indem in beiden Nuancen des einen als auch des anderen sichtbar

und fühlbar werden. Bei Abdolah geht es nicht um die Frage ‘Persisch oder Niederländisch?’, also um das ‘Entweder – Oder’? sondern um die Feststellung des ‘Sowohl als Auch’. Ganz im Sinne des kulturellen Transfers finden hier also sowohl aktive als auch passive Vorgänge der Interferenz statt, was den dynamischen Charakter der Transkulturalität unterstreicht. Gerade die in dieser Arbeit untersuchten intertextuellen Verweise entpuppen sich als geeignetes Hilfsmittel, um ‘Fremdes’ in ‘Eigenes’ zu integrieren – manchmal durch Anpassungen oder zusätzliche Erklärungen, also Transformationen, in anderen Fällen wiederum völlig ‘authentisch’, ohne Eingriff in den ursprünglichen Kontext.

Die Interferenz präsentiert sich dabei als eine Technik, um Transkulturalität zu generieren. Dabei gelingen Abdolah Grenzüberschreitungen auf thematischer, sprachlicher und stilistischer Ebene und schafft er Prozesse der Interferenz auf drei Niveaus: auf dem der Perspektive, der Sprache und der Zeit.

Die erste Kategorie – die Interferenz auf dem Niveau der **Perspektive** – zeigt sich in der Diskussion rund um Abdolahs Thematik (Abschnitte 3.3.1.1, 3.3.1.2, 3.3.1.3), Poetik und literarische Einflüsse (Abschnitt 3.3.2) am deutlichsten. Um kulturelle Manifestationen überhaupt diskutierbar machen zu können, müssen diese zunächst im Sinne einer Unterscheidung benannt werden. Diese Strategie findet sich auch in den analysierten Fragmenten aus Abdolahs Werk: Abdolah kreiert zunächst ein Bild von dem, was als ‘persisch’(und somit ‘nicht-niederländisch’) und als ‘niederländisch’ (also ‘nicht-persisch’) klassifiziert werden kann, um sie zu einem Diskussionsgegenstand innerhalb seiner Literatur machen zu können. Was nicht benannt wird, kann schließlich auch nicht besprochen werden und ohne momentane Festbeschreibung der Pole kann sich auch keine Interferenz zwischen den beiden entwickeln. Dabei belässt er es aber nicht bei dieser Benennung zum Sinne einer Wesensbestimmung, die die Kulturen als absolut, statisch und abgegrenzt auszeichnen würde, sondern geht einen Schritt weiter in Richtung der Auffassung, dass diese dynamisch und in einem stetigen Prozess des Veränderns begriffen sind. Der Autor schreibt nicht zwischen den Kulturen, sondern durch die Kulturen hindurch, in einem eigenen Raum, der ohne zeitliche und räumliche Begrenzungen nach innen und außen besteht und sich im Sinne seiner inhärenten Dynamik immer wieder neu konstituiert, strukturiert und evoluiert. Teile der persischen Kultur werden in die niederländische übersetzt und übertragen, genau wie auch in umgekehrter Richtung Teile der niederländischen Kultur in die persische eingeschrieben werden. Die wechselseitige Beeinflussung, die Interferenz zwischen dem Persischen und dem Niederländischen, findet dabei

*quer* durch die betroffenen Kulturen statt: von einer zur anderen und umgekehrt und stets aufs Neue.

Genau an diesem Punkt setzt Kader Abdolahs transkulturelle Literatur an, in der die konventionellen literarischen Grenzen überschritten werden und sich infolgedessen ein neuer Zugang zu einer postmodernen Erfahrung unserer Welt eröffnet. Der Autor fungiert als kultureller Vermittler und stellt den Kontakt zwischen den beiden vormals getrennt voneinander auftretenden Kulturen her, wodurch diese in ein ebenso flexibles wie dynamisches Verhältnis der Interferenz treten, infolgedessen sich beide Komponenten verändern. Dabei verzichtet Abdolah aber auf einen dritten Raum im Sinne Homi K. Bhabhas, der sich zwischen zwei antagonistischen Polen, den als gegensätzlich und voneinander abgegrenzt gedachten Kulturen nämlich, bewegt und somit letztendlich wieder auf einen fixen Rahmen beschränkt ist, innerhalb dessen sich die Begegnung zwischen verschiedenen kulturellen Manifestationen abspielt. In Abdolahs Œuvre entstehen vielmehr viele Orte der Begegnung und Kontaktaufnahme voller unterschiedlicher Facetten, in denen sich in Folge eines wechselseitigen Prozesses neuartige transkulturelle Ausformungen, Identitäten und Diskurse entwickeln können. Die vielschichtigen Vorgänge der Interferenz benutzt er dabei als Technik, um seinem Werk transkulturellen Charakter verleihen zu können. Dabei zeigte sich, dass sich auch der Autor selbst seiner instabilen, hybriden Position, die durch stetige Dynamik und Transformation der Standpunkte und Perspektiven gekennzeichnet ist, bewusst werden muss. Jedoch sind weder die jeweiligen internen Komponenten in Form der an dem Prozess teilhabenden kulturellen Elemente – und hier sind sowohl Kultur als auch Sprache gemeint – und der äußeren Umstände und des Kontextes, vor dem Hintergrund dessen bzw. in dem diese sich bewegen, noch die externen Faktoren, nämlich die ‘Beobachter’ des Fortgangs dieses Zusammentreffens, von vornherein festgelegt. Ganz im Gegenteil: Abdolah stellt seine Literatur völlig offen für jeglichen Austausch von kulturellen, sprachlichen, philosophischen, religiösen, gesellschaftlichen, usw. Erscheinungen als auch von Individuen und Identitäten über die Grenzen hinweg und ermöglicht es somit jedem seiner Leser, egal welchen Hintergrundes, an diesem Vorgang teilzuhaben. In seinen Werken schafft er den Raum, an dem die Erfahrung einer Interferenz zwischen verschiedenen Kulturen ermöglicht wird. Die Grenzüberschreitungen von ihrem Kulturverständnis und von der literarischen Perspektive her sind im Werke Kader Abdolahs also offensichtlich, da er aufgrund des hervorgerufenen transkulturellen Charakters seiner Texte sowohl niederländische als auch persische Leser erreicht und jeder der beiden Gruppen einen Einblick in die Kultur des jeweils anderen erlaubt. Dabei bildet er als fix angesehene Klassifizierungen wie ‘eigen’ und ‘fremd’ und in unserem Falle ‘niederländisch’ und ‘persisch’ nicht

als gegensätzliche, einander ausschließende und abstoßende Phänomene ab. Vielmehr werden diese Kategorien zugunsten offener, dynamischer Formen der Selbst- und Fremdwahrnehmung aufgegeben, sodass diese verschwimmen und infolge dieser Bewegung auch eine Sichtweise des kulturell ‘Anderen’ abseits von Ethnozentrismus und Exotismus dargestellt werden kann. Nicht das Abbilden ‘fremder’, unbekannter Werte und Worte steht zentral, sondern das Anreichern dessen, was als ‘eigen’ und bekannt gilt, durch eine zusätzliche Dimension. Diese Umkehrung der Perspektive, durch die nun nicht mehr nur der ‘Fremde’ den Niederländer sieht, sondern der Niederländer genauso einen Blick auf sich selbst wirft und sich selbst in die Position des Fremden versetzt, macht einen Dialog zwischen dem, was als ‘eigen’ und dem, was als ‘fremd’ angesehen wird, möglich. Dem Autor selbst wiederum ermöglicht es diese Strategie, die Rolle des ‘Fremden’ und ‘Anderen’ abzulegen und den oftmals erwarteten Exotismus in satirische Betrachtungen über den ‘Einheimischen’ umschlagen zu lassen, wie aus den Beispielen in Abschnitt 3.3.1.2 ersichtlich wurde.

Diese Technik erklärt auch die Bewegung in den analysierten Werken Abdolahs: Es wird hier kein Bild einer abgeschlossenen Realität oder Identität präsentiert, sondern der Wandel eben dieser je nach Perspektive. Ebenso wenig wird vom Autor für eine der beiden Kulturen Stellung bezogen und eine Hierarchie zwischen ihnen abgebildet, sondern der Autor lässt sie unbefangen in den transkulturellen Austausch treten und überlässt es seinem Publikum, Schlüsse zu ziehen und seine Werke zu interpretieren. Deutlich spricht diese Strategie aus den zahlreichen Leerstellen in seinen Werken sowie aus den vielen unausgesprochenen Worten, die nur in den Gedanken seiner Protagonisten Gestalt erhalten. Vieles wird suggeriert, jedoch nur Weniges bestätigt bzw. verabsolutiert. Auch im politischen und sozialen Engagement des Autors, das vor allem in seinen Stellungnahmen zu aktuellen tagespolitischen, gesellschaftlichen und religiösen Themen und Ereignissen in den Kolumnen für die niederländische Zeitung *De Volkskrant* abgebildet wird, lässt sich dieser Appell an den Leser wiederfinden: Sich selbst sieht der Autor nur als Chronist, der die aktuellen Ereignisse wiedergibt und seinem Publikum unterhaltsam aufbereitet, klare Positionsbestimmungen äußert er dabei aber nur selten. Dies bestätigt auch die Analyse seiner Werke und Egodokumente in Hinblick auf politische und religiöse Inhalte und Themen (Abschnitt 3.3.1.3). Mit beiden Ebenen – der politischen und der religiösen – befasst sich Abdolahs literarisches Werk umfangreich, jedoch ohne einseitige Perspektive, klare Positionierung für eine Partei oder Festschreibungen auf ein bestimmtes Element. Die persische Geschichte und Politik wird wie der islamische Glauben für ein niederländisches Publikum aufbereitet, sodass sie ein Stück weit ihren exklusiv persischen Charakter verlieren. Abdolahs Bestreben scheint meines Erachtens dahingehend zu ten-

dieren, eine literarische Realisierung eines multi- und transkulturellen Dialogs zu eröffnen, der als Ziel ein größeres Verständnis aller in den Niederlanden zusammenlebenden Völker und Kulturen sowie einen engeren Umgang dieser untereinander vor Augen hat – eine Auffassung, die sich in vielen Essays und Interviews des Autors widerspiegelt.

Der transkulturelle Charakter von Abdolahs Werken – und hier überschneidet sich dieser Bereich mit dem bereits besprochenen – ergibt sich zweitens aber auch aus dem veränderten Blickwinkel, der sich aus der Interferenz zwischen der niederländischen und der persischen **Sprache** entwickelt. Abdolahs Literatur ist auf Niederländisch verfasst und dennoch können seine Werke nicht ohne Weiteres als niederländische klassifiziert werden. Die Sensibilisierung für die niederländische Sprache, die durch sprachliche und emotionale Distanz sowie eine gewisse sprachliche Differenzierung gekennzeichnet wird, wird in Abdolahs Werken durch die Übernahme und Weiterentwicklung von Formen persischer Erzähltraditionen und literarischer Poetiken bereichert. Sehr kurze, einfach strukturierte Sätze in nüchternem, oft sachlichem Stil, in denen nur das Nötigste in Worte gefasst wird, treffen dabei auf lyrische Abschnitte voller symbolischer Bilder und metaphorischen Aussagen. Sprachlicher Minimalismus trifft unmittelbar auf ausschweifende Erzählkunst. Durch die Aufnahme der vielen persischen Phrasen, Lieder, Gedichte, Sprichworte und Erzählungen wird die niederländische Literatur um eine persische Komponente, die sowohl sprachliche, kulturelle als auch literarische (d.h. inhaltliche, formale und stilistische Merkmale) Elemente beinhaltet, erweitert. Was entsteht, ist kein auf Niederländisch verfasstes Werk eines persischen Autors, der sich größtenteils an der Sprache und literarischen Tradition seines Heimatlandes orientiert, sondern ein Werk, das in beiden Kulturen gleichermaßen verankert ist und beide um zusätzliche Dimensionen – die des ‘Eigenen’ im ‘Fremden’ und des ‘Fremden’ im ‘Eigenen’ – bereichert (vgl. Interferenz auf dem Niveau der Perspektive). Aus dieser Überlegung heraus erscheint es mir auch als irrelevant, jeden persischen Ausdruck in Abdolahs Werken eindeutig verstehen zu wollen, denn es geht hier meines Erachtens nicht um ein Verstehen jedes Wortes, sondern vorrangig um den gemeinsamen Inhalt, der geschaffen wird, und sich in einem Kontext, der sowohl niederländische als auch persische Elemente vereint, äußert.

Damit dürfte auch deutlich sein, dass sich nicht nur die niederländische Literatur und die Sicht auf diese durch diesen Vorgang der Interferenz ändern, sondern ebenso die persische Literatur: Diese findet nun Widerklang in der niederländischen Sprache, Literatur und Kultur. Durch diesen Transfer in einen gänzlich neuen Kontext präsentiert sich die persische Literatur im Lichte der niederländischen, für ein niederländischsprachiges Publikum verfasst. Diesem



wird zwar ein rein sprachlich betrachtet niederländischer, sich jedoch thematisch und stilistisch keineswegs an der niederländischen Tradition orientierender Text zur Lektüre gereicht, wodurch sich neben einem Sprachwechsel auch ein Kontextwechsel vollzieht. In der niederländischen Sprache ist es Abdolah ein Anliegen, auf die kompakte und einfache Sprache der persischen Literatur zurück zu greifen, die vor allem durch die orale Erzähltradition und den Koran beeinflusst wurde. Der Autor hält sich dabei an keinerlei Grenzen – welcher Natur auch immer –, sondern setzt den transkulturellen Prozess in Gang, indem er die beiden Sprachen mit den an sie gebundenen Kulturräumen im Zuge der vielfältigen Prozesse der Interferenz direkt ineinander übergehen lässt. Hierdurch werden, wie bereits erläutert, beide Kulturen und Literaturen durch einen zusätzlichen Rezeptions- und Interpretationsraum erweitert. Die Kombination von persischen und niederländischen literarischen Fragmenten, wie wir es anhand von Versen von Hafez, die wie selbstverständlich mit Gedichtfragmenten von niederländischen Dichtern wie P.N. Van Eyck, J.C. Bloem und J.J. Slauerhoff zusammengebracht werden, gesehen haben (Abschnitt 3.3.2.1) führt dabei zu folgendem Resultat: Die Konfrontation des niederländischen Lesers mit seinem eigenen kulturellen Erbe im Werke eines aus dem Iran stammenden Autors, der Elemente der niederländischen Kultur, Literatur und Sprache in den Kontext seines persischen kulturellen und sprachlichen Hintergrundes einschreibt, führt zu einer Interferenz Erfahrung auf Seiten des Rezipienten mit transkulturellem Resultat. Derselbe Effekt wird auf persischer Seite erreicht: Durch Abdolahs Übernahme persischer Verse in einen niederländischen Kontext verlieren diese ihren exklusiv persischen Charakter und können sich in einem neuen Kontext entfalten. Auf diese Weise entsteht ein Niederländisch mit persischen Zügen ebenso wie ein Persisch, das mit niederländischen Worten wiedergegeben wird.

Die dritte Interferenz im Werke Abdolahs, die auf dem Niveau der **Zeit**, ist sowohl in seinen Romanen als auch in seinen Kolumnen auszumachen. Abdolah verbindet die niederländische und die persische Kultur und schaltet zwei verschiedene Hintergründe gewissermaßen parallel, indem er Zusammenhänge zwischen verschiedenen Ereignissen aus dem Iran und den Niederlanden, aus der Vergangenheit und der Gegenwart, aus der mittelalterlichen persischen Poesie und der klassischen niederländischen Dichtung herstellt. Es scheint beinahe, als hätte jedes Erlebnis in den Niederlanden ein Gegenstück im Iran und die anderen Episoden erfindet der Autor einfach, um die Lücken zu füllen. Hierdurch werden aber nicht alle Leerstellen geschlossen, sodass für Interpretationen, Verknüpfungen und Phantasien der Leser noch genügend Spielraum bleibt. Manche Ereignisse entstammen auch nicht der Realität oder sind per-

sönlichen Erlebnissen des Autors entlehnt, sondern entspringen allein dessen Phantasie. Durch die Kombination dieser beiden Perspektiven ergibt sich in Abdolahs Literatur oft eine magisch-realistische Erzählatmosfera, in der die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Wahrheit und Phantasie, verwischt wird und diese ineinander übergehen. Erfahrungen und Erlebnisse folgen dementsprechend auch keinen chronologischen und kausalen Regeln, sondern können den Regeln der Interferenz folgend frei miteinander verbunden, assoziiert und kombiniert werden. Dies wird durch die Anwesenheit mehrerer Erzählinstanzen verstärkt, wie aus der Analyse der Romane *Spijkerschrift* und *Portretten en een oude droom* deutlich wurde. In *Spijkerschrift* setzt Abdolah einen allwissenden Erzähler ein, der die Ereignisse völlig nüchtern wiedergibt und uns mit Hintergrundfakten versorgt, während die zweite Erzählinstanz, die Hauptfigur Ismaiel, die alles aus ihrer Sicht darstellt, uns Einblicke in ihre Gefühle und Gedanken erlaubt. *Portretten en een oude droom* wiederum wird vom toten Attar und von Dawoed erzählt, wobei Attar vor allem Episoden aus der Vergangenheit wiedergibt. Parallel zu diesen Geschichten läuft noch das aus verschiedenen persischen Klassikern zusammengesetzte Reisejournal, aus denen zu Beginn jedes Kapitels zitiert wird. Diese narrative Struktur erlaubt es Abdolah, gleichzeitig die Lebensgeschichte der Protagonisten bzw. die der Familie und die Geschichte des Iran zu erzählen, d.h. also historische Fakten durchzogen von persönlichen Erinnerungen und subjektiven Schilderungen von Erlebnissen darzustellen. Das Persönliche und das Soziale, das Psychologische und das Kulturelle mit all ihren ideologischen Konflikten und Trennlinien überschneiden sich hier, wodurch die stetige Spannung zwischen Realität und Fiktion, dem Fakt und dem Konstrukt abgebildet wird. Durch die Kombination von Rückblenden in den Iran, Vorausblenden auf die Niederlande und Momentaufnahmen über den aktuellen Standort der Protagonisten manifestieren sich Abdolahs Werke als von Mehrstimmigkeit durchzogene Mosaik von transkulturellem, translokalem und transhistorischem Charakter. Mit diesen Sprüngen zwischen Zeit, Ort und Handlung geht auch ein Kontext- und Sprachwechsel einher, und die ganze Geschichte pendelt sich irgendwo zwischen den Niederlanden und dem Iran ein, wodurch der dynamische, konstruierte und fragmentarische Charakter von Raum, Zeit und Kultur hervorgehoben wird. Zwei in Raum und Zeit scheinbar unvereinbare Entitäten werden so aufs Engste miteinander verbunden.

Kurz zusammengefasst lässt sich konstatieren, dass der transkulturelle Charakter von Abdolahs Werk durch drei Techniken bewerkstelligt wird, die allesamt mit Hilfe der Interferenz generiert werden: Durch das Springen zwischen Zeit (Vergangenheit und Gegenwart, manchmal auch Ausblick auf die Zukunft), Ort (Iran und Niederlande) und Sprache bzw. Kultur (Persisch und Niederländisch). Als hauptsächliches Werkzeug dienen ihm hierfür die zahl-

reichen intertextuellen Verweise aus der persischen Literatur. Diese kontextualisieren seine auf Niederländisch zu Papier gebrachten Werke in der Tradition der persischen Kultur, wodurch eine Beschwörung und Dekonstruktion dieser als aufeinanderfolgende Schritte spürbar werden. Damit schafft er eine Polyphonie innerhalb seiner Texte, die deutlich vor Augen führen, dass die scheinbaren Pole ‘Niederländisch’ und ‘Persisch’ keine fixen Entitäten sind. Abdolah evoziert eine produktive Ambivalenz von Stereotypen und Klischees rund um das ‘Eigene’ und das ‘Fremde’, die letztendlich dazu führt, dass Teile des jeweils Anderen im Eigenen erfahren werden, wodurch Antagonismen wie ‘Eigenheit’ und ‘Fremdheit’ völlig in Frage gestellt und als konstruiert entlarvt werden. Die Themen stellen gewissermaßen die Basis seiner Literatur dar, die in der Schaffung einer transkulturellen Begegnung zwischen dem Niederländischen und dem Persischen resultieren, die durch das Werkzeug der Sprache und der Technik der Interferenz bewerkstelligt wird. Abdolah schafft eine Literatur, die weder als niederländisch noch als persisch klassifiziert werden kann, sondern sich vielmehr in einem eigenen Bereich – am besten als transkulturelle Literatur bezeichnet, ohne auf die sie konstituierenden Komponenten zu verweisen – bewegt, der Elemente beider Kulturen und Literaturen vereint. Ein Zitat von B.E.P. Alvarez (2004) drückt dieses Resultat und die ihm vorangehenden Prozesse sehr deutlich aus:

Die Interkulturalität der Texte kann als kommunikativer Prozess (oder zumindest als Voraussetzung dafür) verstanden werden, die eine Verbindung zwischen zwei kulturelle[n] Welten durchführen. [...] Die Besonderheit einer solchen Interpretation [...] besteht darin, dass in diesem Prozess der Kommunikation eine Art ‘Mittelpunkt’ ermöglicht wird, wo die Kommunikation stattfinden kann. Dieser Mittelpunkt ist nichts anderes als die Verortung einer Interkultur in einem Text, wo kein direkter Zugang zur fremden Kultur geschaffen wird, sondern der Dialog zwischen zwei Kulturen tatsächlich etabliert wird. (159)

Ersetzen wir in diesem Zitat ‘Interkultur’ durch ‘Transkultur’, so haben wir das bei Abdolah auftretende Phänomen noch einmal kurz und bündig zusammengefasst. Zusätzlich macht dieser Ausspruch von Alvarez deutlich, wie nahe Interkulturalität an Transkulturalität liegt und unterstreicht noch einmal das Anliegen dieser Arbeit: Es geht nicht, wie innerhalb der Literaturkritik leider so oft der Fall, darum, Abdolah als einen Autor *zwischen*, sondern *in* den Kulturen dar zu stellen. Aus den angeführten Beispielen aus seinen Werken aber auch aus verschiedenen Egodokumenten spricht immer wieder die Absicht, die niederländische und die persische Kultur nicht aufgrund scheinbarer Differenzen zu betrachten, sondern diese zu kombinieren, um damit etwas Neues und Bereicherndes zu schaffen.

Abschließend sei noch festgehalten, dass Interferenzerscheinungen und die hieraus resultierende Transkulturalität anhand diverser Beispiele unterschiedlicher Art aufgezeigt, jedoch nicht bewiesen werden können. Die Bedeutung eines literarischen Textes ist schließlich ebenso wenig wie Kultur und Identität starr, statisch und objektiv erfassbar, sodass jede Interpretation je nach Perspektive und kulturellem, sprachlichem, sozialem, usw. Kontext und je nach dem jeweiligen Moment, in dem der Leser sich dem betreffenden Text nähert, immer wieder anders aussieht. Hieraus erklärt sich auch der Fokus der vorliegenden Arbeit: Kulturüberschreitende Spuren innerhalb von Abdolahs Œuvre werden nicht als eindeutige und unverrückbare Manifestationen von Transkulturalität festgeschrieben, sondern es wurde versucht, diese aufzuspüren und die Technik und Strategien hinter diesen Vorgängen zu diskutieren. Schließlich war es mir ein Anliegen – auch im Sinne des Konzeptes der Transkulturalität an sich –, nicht die involvierten kulturellen Elemente separat zu besprechen, sondern die Begegnung zwischen diesen und die daraus entstehenden vielfältigen Überschneidungsräume aufzuzeigen. Nicht die Grenze, sondern das, was dazwischen, darüber, darunter und mittendrin passiert, steht im Fokus meines Interesses. Meines Erachtens ist genau dieses Hinterfragen – und das hat auch die Analyse von ausgewählten Werken Kader Abdolahs gezeigt – eine der grundlegendsten Funktionen transkultureller Literatur, die dazu beitragen kann, starre Grenzen und festgefahrene Antagonismen zugunsten eines Blickes ‘über die Grenzen hinaus’ zu fördern.

## Resumé:

### ***‘Ik wil de rivier van de oude Perzische poëzie in de zee van de Nederlandse literatuur laten vloeien...’ – De rol van de transculturaliteit in de intertekstuele verwijzingen bij Kader Abdolah***

“Ik wil [...] de rivier van de oude Perzische poëzie in de zee van de Nederlandse literatuur laten vloeien”, aldus Kader Abdolah in een interview met *NRC Handelsblad* over zijn positie als schrijver (De Jong 2000). Deze uitspraak onderstreept de probleemstelling van de voorliggende dissertatie op een korte en bondige manier: hierin wordt geprobeerd aan te tonen hoe Abdolahs Perzische citaten transcultureel werken. De uit Iran afkomstige, en sinds 1988 in Nederland woonachtige auteur brengt in zijn romans, verhalen en columns Iran en Nederland resp. Perzisch en Nederlands samen. In zijn teksten worden de verschillende culturele elementen echter niet met elkaar vergeleken en op basis van deze directe confrontatie in een hiërarchische rangorde gebracht. In tegendeel: het komt tot een ontmoeting van die twee elementen waaruit een interferentie ontstaat, die zowel een stukje Perzische cultuur naar de Nederlandse verschuift als omgekeerd – een culturele symbiose dus. In mijn onderzoek staat daarom niet de vraag centraal wat Perzisch is en wat Nederlands, maar veeleer welke elementen uit de Perzische context *zichtbaar* en *voelbaar* worden in de Nederlandse context en omgekeerd.

Rond deze probleemstelling zijn een aantal vragen opgedoken: Hoe kan je culturen beschrijven die niet afgrensbaar zijn van andere culturen en zich in een permanente staat van verandering bevinden? Hoe beschrijf je een systeem waarin twee verschillende elementen zich vermengen zonder één te worden – waarin dus A en B samen een systeem vormen dat niet C is? Hoe kunnen citaten uit de ene taal overgebracht worden naar een andere en hoe werken deze verwijzingen in de andere tekst en context? Vragen als deze laten de complexiteit van zowel literatuur als cultuur zien.

Om deze vragen op een bevredigende manier te kunnen beantwoorden, moest ik me eerst de vraag stellen wat ‘cultuur’ eigenlijk betekent (hoofdstuk 1). Dit begrip wordt zo vanzelfsprekend gebruikt in allerlei contexten en discoursen zonder dat er eigenlijk echt duidelijk is wat dat allemaal inhoudt. Wat snel duidelijk werd is het feit dat het cultuurconcept van de 18de-eeuwse filosoof Johann Gottfried von Herder, dat ook tegenwoordig nog aan ons cultuurbegrip ten grondslag ligt, niet meer bruikbaar is in onze geglobaliseerde wereld.

Herders cultuurbegrip wordt gekenmerkt door drie factoren: (1) etnische fundering, (2) sociale homogenisering en (3) interculturele afgrenzing. Deze stellingen staan haaks op een van de meest wezenlijke kenmerken van cultuur: cultuur is immers *principeel* multicultureel, dwz. door de aanwezigheid van meerdere, verschillende culturele elementen gevormd.

Om tot een bruikbaar cultuurmodel te komen, worden de concepten multiculturaliteit, interculturaliteit, transculturaliteit en hybriditeit geanalyseerd (hoofdstuk 2). ‘Multiculturaliteit’ beschrijft het feit dat binnen een maatschappij twee of meer heterogene culturele of sociale structuren tegelijk aanwezig zijn. Deze *co-existentie* kan twee vormen aannemen: de respectieve culturen kunnen ofwel op een vreedzame manier samenleven ofwel gewoon naast elkaar bestaan. Een stapje verder dan multiculturaliteit gaat ‘interculturaliteit’ want die term duidt de *relatie* tussen meerdere culturen aan. Die relatie hoeft echter niet altijd positief en bevruchtend te zijn zoals de classificatie van Alvarez bewijst, die drie verschillende gradaties van interculturaliteit onderscheidt: (1) de partnercommunicatie, (2) de verhouding tussen centrum en periferie en (3) de algemene verbondenheid.

In de eerste twee gevallen spelen ‘eigen zijn’ en ‘vreemd zijn’ van de culturen die met elkaar in aanraking komen nog een grote en tevens splijtende rol. In het eerste geval gaat het om interculturele communicatie, die – als het goed uitkomt – tot wederzijdse invloed en een verdere ontwikkeling van de culturen leidt. Het tweede geval echter beschrijft een verhouding tussen culturen waarbij deze op een hiërarchische manier in hogere en minder geachte culturen worden gerangschikt. In principe betekent dit een totale afgrenzing van de culturen van elkaar en de verwerping van enige culturele invloed. In het beste geval komt het tot een algemene verbondenheid tussen alle aanwezige culturen. Hier ontstaat een soort ‘tussen-terrein’ waarin marginale elementen van twee of meerdere culturen met elkaar kunnen interageren. Een scheiding tussen ‘eigen zijn’ en ‘vreemd zijn’ wordt in dit geval heel moeilijk of zelfs onmogelijk.

Het transculturaliteitsconcept van de Duitse filosoof Wolfgang Welsch verwerpt de door Herder opgestelde componenten van cultuur. Culturen worden volgens het concept van Welsch beschouwd als dynamische, open en dialogische processen die niet territoriaal of talig bepaald zijn, maar gekenmerkt worden door vermenging met andere culturen. Het oude ideaal van monoculturaliteit en –lingualiteit wordt als onnatuurlijk en fout afgewezen. Waarden als ‘eigen’ en ‘vreemd’ spelen – anders dan in de net voorgestelde concepten van multiculturaliteit en interculturaliteit – geen rol meer want niet de *uitsluiting* van het onbekende staat centraal, maar de *aansluiting* aan dit onbekende. Niet langer grenzen, maar overgangen, overlappingsen en de veelvuldige contact- en mengprocessen tussen de culturen

zijn van belang. Een vaststaand uitgangspunt, dwz. een punt waar de ene cultuur eindigt en de andere begint, bestaat echter niet, maar er wordt van uitgegaan dat alle culturele elementen elkaar in een soort ‘vrije ruimte’ ontmoeten. Een gelijksoortig concept is dat van de hybriditeit dat vooral door de postkoloniale criticus Homi K. Bhabha wordt gepropageerd. Centraal in dit concept staat de gedachte dat verschillende aparte culturen zich vermengen en dat door dit uitwisselingsproces een nieuwe hybride ruimte ontstaat, de zogenoemde ‘derde ruimte’, die samengesteld is uit elementen van de voorheen gescheiden systemen. Het contact van die culturen wordt als eindeloze, onoplosbare en wederzijdse doordringing ervaren zonder dat de systemen echter ooit één worden. Bhabhas hybriditeitsconcept streeft in principe dezelfde doelen na als Welschs transculturaliteitsmodel, maar er zijn een aantal nadelen aan verbonden. Het grootste probleem is dat Bhabha nog steeds uitgaat van waarden als ‘eigen’ en ‘vreemd’ en heel sterk werkt met grenzen. Een hybride *ruimte* kan immers slechts ontstaan als er twee polen aanwezig zijn waartussen zich een dergelijke ruimte kan ontwikkelen.

Samenvattend kan transculturaliteit misschien het best worden verklaard door de informatie die al door het voorvoegsel *trans* wordt gegeven. Dat duidt ten eerste aan dat de respectievelijke culturele elementen dwars door de culturen lopen (dwz. *transversaal*) en ten tweede dat deze vorm van cultuuropvatting aan de andere kant (*jenseits*) van de gangbare concepten van cultuur staat. Er ligt al een vloeiend karakter aan elke cultuur op zich ten grondslag. Deze stelling is natuurlijk eveneens van toepassing op elk specifiek individu (hoofdstuk 3) en op literatuur op zich (hoofdstuk 4).

De zoektocht naar een passend instrument om de geschetste probleemstelling aan te kunnen pakken, voerde via de culturele transfer en de vraag naar de vertaalbaarheid van culturen naar Itamar Even-Zohars regels van interferentie. De basis van zijn theorie vormt het polysysteem: een veelvoudig systeem uit meerdere verschillende systemen die elkaar kruisen en gedeeltelijk overlappen. De theoreticus gaat ervan uit dat het polysysteem en alle betrokken elementen dynamisch zijn. Het proces, dat tussen deze systemen ontstaat, noemt Even-Zohar ‘interferentie’. Deze term gebruikt hij in plaats van ‘invloed’ want volgens hem beschrijft de eerste het proces nauwkeuriger. De processen tussen de verschillende polysystemen – ook literatuur is volgens Even-Zohar een dergelijk polysysteem – beschouwt hij als wisselwerking en geen transfer in maar één richting. Er ontstaan uitwisselingsprocessen waarbij de ene literatuur elementen uit de andere overneemt en omgekeerd. Om deze processen te kunnen analyseren, heeft Even-Zohar een tiental regels geformuleerd die in drie categorieën kunnen worden ingedeeld: (1) algemene regels, (2) voorwaarden voor het ontstaan van interferentie

en (3) methodes en processen van interferentie. Vooral de laatste groep regels lijkt bijzonder interessant om de transculturele processen in het werk van Kader Abdolah te kunnen bediscussiëren.

Literatuur van allochtone auteurs wordt vaak voorzien van het adjectief *intercultureel*. Hierdoor wordt deze schrijvers een soort van ‘tussen-positie’, zoals *inter-cultureel* al suggereert, toegeschreven: tussen vaderland en nieuwe thuis, tussen de oorspronkelijke cultuur en de nieuwe, tussen verleden en heden. Uit deze status als ‘tussenfiguur’ vloeit volgens velen een zeker identiteitsconflict, een innerlijke gespletenheid, voort. Dat het niet altijd draait om waarden als ‘eigen’ en ‘vreemd’ en de differentie tussen die twee, bewijst Kader Abdolah, die in mijn dissertatie centraal staat. In Abdolahs werk gebeurt deze net genoemde interferentie vaak door intertekstuele verwijzingen – vooral door gedichtfragmenten en verhalen – uit zowel de Nederlandse als de Perzische literatuur.

Kader Abdolah werd op 12 november 1954 als Hossein Sadjadi Ghaemmaghami Farahani geboren in Arak (Westiran). Hij groeide op als oudste van zes kinderen in een strenggelovige sjiietische familie. Op zijn vijftiende begon hij zich echter af te keren van de islam en zocht hij troost in de literatuur. Vanaf 1972 studeerde Abdolah vijf jaar natuurkunde aan de universiteit van Teheran. In deze tijd kwam hij in aanraking met de Fadaian, een marxistische ondergrondse beweging, die zich aanvankelijk tegen de dictatuur van de sjah, en na de islamitische revolutie in 1979 tegen het fundamentalistische bewind van de aan de macht gekomen geestelijken richtte. Nadat hij vanwege zijn politiek verzet met represailles werd geconfronteerd, vluchtte hij in 1985 uit Iran, wachtte in Turkije drie jaar op een visum voor de Soviet-Unie en kwam uiteindelijk door bemiddeling van de Verenigde Naties naar Nederland. De Nederlandse taal maakte hij zich heel snel eigen. Al in 1993 verscheen zijn debuut, de verhalenbundel *De adelaars*, die werd bekroond met de debutantenprijs *Het Gouden Ezelsoor*.

De poging Nederland en Iran samen te brengen, loopt als een rode draad door het werk van Abdolah – zowel op thematisch als op stilistisch vlak. De centrale thema’s in zijn werken kunnen uit zijn autobiografie worden afgeleid en zijn met name vlucht en ballingschap, cultuurverschillen, politiek en islam en de relatie tussen vader en zoon. Abdolah creëert door het gebruik van de interferentie grensoverschrijdingen op het niveau van het perspectief (1), de taal (2) en de tijd (3).



Geanalyseerd worden in de voorliggende dissertatie zowel Abdolahs romans (waarbij vooral *Spijkerschrift* (hoofdstuk 5.3.4) en *Portretten en een oude droom* (hoofdstuk 5.3.5) bijzondere aandacht krijgen) alsook zijn columns. In zijn debuutroman *De reis van de lege flessen* (1997) vormt het lot van de vluchteling het centrale thema. Dat gaat hand in hand met de thema's integratie, identiteitsconflict en –verandering. Bolfazl zweeft tussen hier en daar, tussen heden en verleden, tussen realiteit en verbeelding. Pas door de hulp van zijn buurman, de homoseksuele René, overwint Bolfazl zijn weemoed en slaagt hij erin een plekje in de Nederlandse samenleving te vinden. Soortgelijk is het verhaal van Dawoed, het hoofdpersonage in *Portretten en een oude droom*, verschenen in 2003 (latere uitgaven onder de titel *De droom van Dawoed*). De roman speelt in Zuid-Afrika vlak na de onafhankelijkheid. De journalist Dawoed bezoekt het land om een aantal lezingen te houden. In Zuid-Afrika voelt hij zich opnieuw heel sterk verbonden met zijn vaderland Iran dat hij noodgedwongen moest verlaten en in zijn dromen ontmoet hij overleden familieleden en vrienden. Hij wordt symbolisch begeleid door vijf van zijn vrienden die allemaal politiek actief waren en waarvan er enkele geëxecuteerd werden. Abdolah presenteert het verhaal van de ballingen altijd vanuit het ik-perspectief zodat de lezer het leven in ballingschap door de ogen van de vluchteling ervaart.

Ook politieke en maatschappelijke problemen stelt de auteur vaak aan de orde. Vaak vertelt hij over de Iraanse geschiedenis en de hiermee verbonden politieke ontwikkelingen zoals in de romans *Spijkerschrift* (2000) en *Het huis van de moskee* (2005). Hierin schetst Abdolah respectievelijk honderd en dertig jaar Iraanse geschiedenis. Zijn lezers worden ingelicht over de politiek van de Sjah, Reza Pahlevi, en diens pogingen het land volkomen te industrialiseren en naar Westers voorbeeld te veranderen, over de opstanden van het volk die uitmondde in een revolutie en de machtsovername door de geestelijken.

*Spijkerschrift* zit vol met intertekstuele verwijzingen naar Perzische literatuur. Na de dood van de doofstomme Aga Akbar krijgt zijn zoon Ismaïel, die naar Nederland geëmigreerd is, een boekje. Hierin bevinden zich notities die zijn vader in een eigen ontworpen spijkerschrift heeft gemaakt. Ismaïel probeert het boekje te ontcijferen en Aga Akbar zijn stem terug te geven. Het spijkerschrift slaagt dus een brug tussen verleden en heden, tussen Iran en Nederland, tussen vader en zoon, tussen de wereld van de doofstomme Aga Akbar en de wereld van zijn zoon Ismaïel die vaak als zijn tolk optrad. De intertekstuele verwijzingen getuigen van het feit dat Ismaïel wel uit zijn vaderland is gevlucht en zich in Nederland heeft gevestigd, maar zijn gehele gedachte- en gevoelswereld nog nauw verbonden is met zijn vaderland. Zijn tegenwoordige Nederlandse context wordt sterk beïnvloed door de vele

Perzische herinneringen, maar ook zijn Perzische achtergrond is niet meer dezelfde dankzij de interactie met de Nederlandse cultuur. De roman lijkt op een puzzelspel met verschillende culturele elementen, waardoor een geheel nieuwe context ontstaat.

In zijn romans, verhalen en columns schetst Abdolah overwegend het beeld van ballingen, die altijd ergens ‘tussen’ lijken te staan: tussen gastland en thuis (in dit geval tussen Nederland en Iran dus) en als gevolg daarvan tussen heden en verleden. Het meest specifieke kenmerk van ballingschap is het besef van een tweeledige buitengeslotenheid: de balling is afgesneden van het land waarmee familiale, culturele en emotionele banden bestaan. Er bestaat een fundamentele afstand ten aanzien van de vreemde omgeving, juist omdat dergelijke verbanden aanvankelijk geheel ontbreken. Maar ook het land van herkomst, dat eens een thuis was, wordt tijdens het proces van migratie en diaspora steeds vreemder. Geholpen worden de ballingen door hun herinneringen aan hun geboorteland. In bepaalde situaties, die in de nieuwe omgeving optreden, worden verbanden gelegd met verschillende gebeurtenissen die in het verleden, thuis dus, plaats hebben gevonden. Als gevolg daarvan treedt er ook een vermenging op tussen realiteit en fantasie, want realistische situaties worden onderbroken door herinneringen aan gebeurtenissen die misschien niet helemaal waarheidsgetrouw worden weergegeven, of door dromen, wensen en fantasieën. Abdolah situeert zijn verhalen afwisselend in het Nederlandse heden en het Perzische verleden en laat zijn personages constant springen tussen de tijden en de culturen. Zijn werk is doordrongen van de herinnering aan het verloren landschap van het land van herkomst en de afgesneden familiebanden. Om symbolisch naar de tijd thuis terug te kunnen gaan, gebruikt Abdolah bij voorkeur intertekstuele verwijzingen in de vorm van Perzische anekdotes, gedichten, verhalen en liederen die hij in de Nederlandse context integreert. Werkelijkheid en herinnering vloeien soms bijna ongemerkt in elkaar over omdat Abdolah door het associatieve gebruik van metaforen de Nederlandse en de Perzische werkelijkheid met elkaar weet te verbinden. Maar ook de Nederlandse literatuur komt aan bod. Fragmenten uit bekende gedichten of referenties aan de grote Nederlandse klassiekers weeft hij in zijn verhalen in, om het even of ze in Nederland of in Iran spelen. Zijn doel is het niet om Nederlandse of Perzische literatuur te scheppen, dus literatuur die aan de ene kant staat of aan de andere, maar gewoon literatuur, die uit elementen uit alle twee is samengesteld. Hierbij put Abdolah uit de rijke bron van allerlei literaire en culturele invloeden. Hij groeide op met verhalen uit de orale Perzische verteltraditie, met verzen van de middeleeuwse dichters Hafez en Saadi en soera's uit de Koran. Tijdens zijn jeugd las hij de grote Westerse klassiekers als Ernest Hemingway en Gabriel García Márquez. In Nederland ontdekte hij de klassieke dichters en auteurs en noemt

J.C. Bloem, P.N. van Eyck, J.J. Slauerhoff, Multatuli, Nescio en Rutger Kopland als zijn favorieten. Bovendien voelt hij zich beïnvloed door schrijvende bannelingen als Vladimir Nabokov en Joseph Brodsky. Al deze verschillende invloeden brengt Abdolah op een schijnbaar eenvoudige en natuurlijke manier samen waardoor een nieuwe vorm van literatuur ontstaan. Een literatuur, die de culturele grenzen doorbreekt, die Nederland en Iran, Nederlands en Perzisch samenbrengt. Een dynamische vorm van literatuur, die wordt gekenmerkt door de voortdurende uitwisselingsprocessen tussen de betrokken elementen. Een literatuur, die nooit vastgepind kan worden. Transculturele literatuur dus.

Kenmerkend voor Abdolah is naast het transculturele karakter van zijn werk vooral zijn taalgebruik. Heel korte, eenvoudige zinnen in een sobere, zakelijke stijl, waarin wat gezegd moet worden met zo weinig mogelijk woorden wordt gezegd, wisselen af met lyrische passages waarin een soms sprookjesachtige verteltoon vol metaforische uitspraken en symbolisch geladen beelden wordt gehanteerd. Dit taalgebruik lijkt door drie factoren beïnvloed te zijn: ten eerste door de rol van Abdolahs vader die doofstom was (de zoon moest al vroeg de functie van tolk op zich nemen om enig contact tussen zijn vader en de buitenwereld tot stand te brengen), ten tweede door het wezen van de orale Perzische verteltraditie en de stijl van de Koran en ten derde door de confrontatie met een nieuwe taal, het Nederlands.

Dit onconventionele taalgebruik polariseert. Door sommige critici wordt Abdolah verweten dat hij kinderachtig en slordig schrijft omdat hij de Nederlandse taal niet goed beheerst en exotistische clichés gebruikt om goed aan te slaan bij het publiek. Andere critici daarentegen prijzen juist dit minimalisme dat volgens hen uit een enorm gevoel voor taal voortvloeit en de verhaalssfeer die Abdolah in zijn werken weet te scheppen.

Abdolah schept dus wat men een *transculturele literatuur* zou kunnen noemen: een literatuur die de grenzen doorbreekt, die door de culturen heen gaat. Het draait dus niet om waarden als ‘eigen’ en ‘vreemd’ – de vraag dus wat Perzisch is en wat Nederlands – en de differentie tussen die twee. Iran en Nederland of Perzisch en Nederlands worden niet met elkaar vergeleken en in een hiërarchische rangorde ondergebracht. Veeleer bestaat er een wisselwerking tussen die twee elementen waardoor het ‘vreemde’ en het ‘bekende’ zich steeds opnieuw ontwikkelt. Door de interactie zijn de elementen voortdurend in verandering – ze bevinden zich dus in een dynamisch proces en bezitten een vloeibaar karakter. Ze ontmoeten elkaar in een soort ‘vrije ruimte’ waarbij de uitkomst noch Perzisch noch Nederlands is. De schrijver neemt binnen dit gebeuren een dubbele positie in: ten eerste die

van lezer, van recipiënt, die de verschillende literaire werken en invloeden ondergaat, en ten tweede die van auteur, van producent, die de opgedane indrukken in een volgende stap in zijn eigen werk integreert.

## **Zusammenfassung**

Transkulturalität ist ein konstruktivistisches und anti-essentialistisches Kulturkonzept, in dem vielfältige Vorgänge von Überschneidungen, Überlappungen und Verflechtungen von verschiedenen kulturellen Elementen zentral stehen. Derartige dynamische Prozesse des wechselseitigen kulturellen Austausches kennzeichnen das Werk des aus dem Iran stammenden niederländischen Autors Kader Abdolah (\*1954). Abdolah musste Ende der 1980er Jahre seine Heimat aus politischen Gründen verlassen und erhielt in den Niederlanden Asyl. Autobiographische Themen wie Flucht und Leben im Exil, vermeintliche Kulturunterschiede, Politik und Islam sowie das Verhältnis zwischen Vater und Sohn prägen seine Werke. Der Versuch, 'persisch' und 'niederländisch' auf sowohl thematischem als auch auf sprachlichem und stilistischem Niveau zusammen zu bringen, zieht sich dabei wie ein roter Faden durch das Werk des Autors. Die Beziehung, die hier zwischen der niederländischen und der persischen Literatur, Sprache und Kultur entsteht, wird der Terminologie des Theoretikers Itamar Even-Zohar folgend als 'Interferenz' bezeichnet. Die Literatur Abdolahs ist durch die Fülle an persischen Elementen, die er in einen niederländischen Kontext integriert, gekennzeichnet. Vor allem intertextuelle Verweise in Form von Anekdoten, Gedichten, Geschichten und Liedern sowie Phrasen und die Aufnahme idiomatischer Wendungen aus dem Iran, aber auch thematische und stilistische Bezüge zur literarischen Tradition seines Heimatlandes wie die alte orale Erzähltradition und die metaphorienreiche Sprache des Koran finden sich in seinen Romanen, Erzählungen und Kolumnen in vielfältiger Ausformung. Durch die Verknüpfung dieser persischen intertextuellen Verweise in einen niederländischen Kontext entsteht ein polyphoner Text von transkulturellem Charakter. Die Interferenz präsentiert sich dabei als eine Technik, um diese Transkulturalität zu generieren. Dabei gelingen Abdolah Grenzüberschreitungen auf thematischer, sprachlicher und stilistischer Ebene und schafft er Prozesse der Interferenz auf drei Niveaus: auf dem der Perspektive (1), der Sprache (2) und der Zeit (3).

Die meist als antagonistisch dargestellten Pole 'eigen' und 'fremd' – im vorliegenden Fall also 'niederländisch' und 'persisch' – werden in Abdolahs Werken als stereotyp und konstruiert entlarvt. Der Autor fungiert dabei als kultureller Vermittler und stellt den Kontakt zwischen den beiden vormals getrennt voneinander auftretenden Kulturen her. Folglich treten diese in ein ebenso flexibles wie dynamisches Verhältnis der Interferenz, infolgedessen sich beide Komponenten verändern: Teile der persischen Kultur werden in die niederländische übertragen, genau wie auch in umgekehrter Richtung Teile der niederländischen Kultur in die

persische transferiert werden. Die persischen Elemente wirken im niederländischen Kontext, genauso wie der niederländisch(sprachig)e Rahmen das Wesen der aufgenommenen persischen Elemente beeinflusst. Dieselbe Bewegung zeigt sich auf dem Niveau der Sprache: Was entsteht, ist kein auf Niederländisch verfasstes Werk eines persischen Autors, sondern ein Werk, das in beiden Kulturen gleichermaßen verankert ist und beide um zusätzliche Dimensionen – die des ‘Eigenen’ im ‘Fremden’ und des ‘Fremden’ im ‘Eigenen’ – bereichert. Auf dem Niveau der Zeit verbindet Abdolah die persische Vergangenheit mit der niederländischen Gegenwart sowie Fiktion mit Realität. Durch die Kombination dieser beiden Perspektiven ergibt sich eine magisch-realistische Erzählatmosphäre, in der die persische orale Erzähltradition sowie die Stilistik des Koran ebenso Widerklang findet wie die klassische und zeitgenössische niederländische Literatur. Mit diesen Sprüngen zwischen Sprache, Kultur und Zeit geht auch ein Kontext- und Sprachwechsel einher, der den transkulturellen, translokalen und transhistorischen Charakter von Abdolahs Literatur deutlich macht.

## Summary

Transculturality is a constructivist and anti-essentialist cultural concept, which focuses on the multifarious processes of intersection, overlapping and interdependence of different cultural elements. Such dynamic processes of reciprocal cultural exchanges characterize the works of the Dutch author Kader Abdolah (\*1954) who originally comes from Iran. Abdolah had to leave his native country due to political reasons and was granted asylum in the Netherlands. Autobiographic topics as escape and life in exile, assumed cultural differences, politics and Islam as well as the relationship between father and son shape his works. The attempt to get together 'Persian' and 'Dutch' on a topical, linguistical and stylistic level is a major thread throughout the author's work. The relation which develops here between the Dutch and the Persian literature, language and culture, is called 'interference', following the theorist Itamar Even-Zohar's terminology. Abdolah's literature is characterized by a large amount of Persian elements which he integrates into a Dutch context. Particularly intertextual references in the form of anecdotes, poems, stories and songs as well as the use of idiomatic phrases from Iran, but also topical and stylistic links to the literary tradition of his native country and the old oral tradition of storytelling and the style of the Koran which is high on metaphors are to be found in multifaceted implementation in his novels, narrations and columns. The result of this conjunction of Persian intertextual references into a Dutch context is a polyphonic text of transcultural characterization. The interference presents itself as a technique which can help to generate that transculturality. In the process, Abdolah succeeds in crossing borders on a topical, a linguistical and a stylistic level and creates processes of interference on the level of perspective (1), language (2) and time (3).

The poles 'self' and 'other' – in this case thus 'Dutch' and 'Persian' – are mostly presented as antagonistic. But not in Abdolahs works: here they are exposed as stereotypical and constructed. The author acts as cultural intermediary and creates a relationship between the two cultures which formerly appeared as separate entities. As a result, they step into a flexible and dynamic relationship of interference which leads to a modification of both components: parts of the Persian culture are conveyed into the Dutch one, as much as parts of the Dutch culture are transferred into the Persian culture on the other hand. The Persian elements affect the Dutch context and the Dutch scope influences the nature of the incorporated Persian elements. The same movement becomes apparent on the level of the language: What is coming into being is no text written by a Persian author in Dutch but a text that is similarly positioned

in both cultures and enlarges both by an additional dimension – the one of the ‘Self’ within the ‘Other’ and the ‘Other’ within the ‘Self’. On the level of time, Abdolah on the one hand combines the Persian past with the Dutch presence and on the other hand fiction with reality. The combination of these two perspectives leads to a magic-realist narrative sphere in which the traditional Persian oral storytelling and the stylistics of the Koran are found as well as the classical and contemporary Dutch literature. These switches between language, culture and time come along with a change of context and language, which reveals the transcultural, translocal and transhistorical character of Abdolah’s literature.



## Bibliographie

### Primärwerke

- Abdolah, Kader. 1993. *De adelaars*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 1995. *De meisjes en de partizanen*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 1998. *Mirza*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 1999. *Die Reise der leeren Flaschen*. Aus dem Niederländischen von Christiane Kuby. Berlin: Alexander Fest Verlag.
- Abdolah, Kader. 2001a. *Een tuin in de zee*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 2001b. 'De koffer'. In: Ders. *De koffer*. Breda: De Geus, S. 9-20.
- Abdolah, Kader. 2003a. *Karavaan*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 2003b. *Portretten en een oude droom*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 2005. *Dawuds Traum*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Christiane Kuby. Stuttgart: Klett Cotta.
- Abdolah, Kader. 2007a. *De reis van de lege flessen*. Breda: De Geus. (12. Auflage)
- Abdolah, Kader. 2007b. *Spijkerschrift*. Breda: De Geus. (13. Auflage)
- Abdolah, Kader. 2007c. *Die geheime Schrift. Die Notizen des Agha Akbar*. Aus dem Niederländischen von Christiane Kuby. Berlin: List Taschenbuch. (1. Auflage)
- Abdolah, Kader. 2008a. *De Koran. Een vertaling*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 2008b. *De profeet. Een vertelling*. Breda: De Geus.
- Abdolah, Kader. 2008c. *Das Haus an der Moschee*. Aus dem Niederländischen übersetzt von Christiane Kuby. Berlin: List Taschenbuch. (1. Auflage)
- Abdolah, Kader. 2009. *Het huis van de moskee*. Breda: De Geus. (27. Auflage)
- Bürgel, Johann Christoph. 1977. *Muhammad Schams ad-Din Hafis. Gedichte aus dem Diwan*. Stuttgart: Reclam. (Reclams Universal-Bibliothek 9420)
- Çirak, Zehra. 1991. *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1910. *Reden an die deutsche Nation*. Leipzig.
- Herder, Johann Gottfried. 1989. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hrg. v. Bollacher, Martin. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Kapuściński, Ryszard. 2008. *Die Welt im Notizbuch*. München: Piper Verlag. (5. Auflage)
- Kristeva, Julia. 1990. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Montaigne, Michel de. 1998. *Essays*. Übers. v. Hans Stillet. Frankfurt/Main: Eichborn.
- Rushdie, Salman. 1992. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Penguin Books.
- Scholl, Sabine. 1999. *Die Welt als Ausland. Zur Literatur zwischen den Kulturen*. Wien: Sonderzahl.
- Sloterdijk, Peter. 1999. *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt: Sonderdruck edition suhrkamp.
- Suphan, Bernhard (Hg.). 1883. *Herders sämtliche Werke*. Band 18. Berlin: Weidmann.

### Sekundärwerke

- Abdolah, Kader. 2006. E-mail: *Hulp proefschrift*, 10.05.2006.
- Abdolah, Kader. 2007d. [o.T.] In: *De Standaard*, 15.06.2007.

- Alexander, Vera. 2006. 'Investigating the Motif of Crime as Transcultural Border Crossing: *Cinnamon Gardens* and *The Sandglass*'. In: Matzke, Christine & Mühleisen, Susanne (Hg.). *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 139-159.
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London / New York: Routledge. [The New Critical Idiom]
- Alvarez, B.E.P. 2004. *Die Konstitution interkultureller Texte. Eine Interpretation einiger Schriften von Anna Seghers und B. Traven*. Wien e.a.: Lang.
- Amirsedghi, Nasrin & Bleicher, Thomas. 1997. 'Statt eines Nachwortes: 10 Punkte zur "Migranten-Literatur"'. In: Dies. (Hg.). *Literatur der Migration*. Mainz: Verlag Donata Kinzelbach, S. 187-190.
- Anderegg, Johannes & Kunz, Edith Anna. 1999. 'Einleitung "Kulturwissenschaften"?' In: Dies. (Hg.). *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis, S. 9-17.
- Bachmann-Medick, Doris. 1996a. 'Einleitung. Literaturwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Absicht'. In: Dies. (Hg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Fischer, S. 7-64.
- Assmann, Aleida & Frieze, Heidrun. 1998. 'Einleitung'. In: Dies. (Hg.). *Identitäten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-24.
- Bachmann-Medick, Doris. 1996b. 'Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive'. In: Dies. (Hg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Fischer, S. 262-296.
- Bachmann-Medick, Doris. 1996c. 'Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften: Grenzen und Herausforderungen'. In: Dies. (Hg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt: Fischer, S. 298-339.
- Bachtin, Michail M. 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. u. eingel. von Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel & Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bade, Klaus J. 1995. 'Grenzerfahrungen – die multikulturelle Herausforderung'. In: Ders. (Hg.). *Die multikulturelle Herausforderung. Menschen über Grenzen – Grenzen über Menschen*. Herne: Heitkamp, S. 10-27.
- Balatková, Kateřina. 2005. *Kader Abdolah – Schrijver in twee culturen*. Olomouc, Diplomarbeit. (unveröffentlicht)
- Bauman, Zygmunt. 1997. 'The Making and Unmaking of Strangers'. In: Werbner, Pnina & Modood, Tariq (Hg.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, S. 46-58.
- Beernaert, Regine. 2006. *Fremd und doch Bekannt. Kader Abdolah, Abdelkader Benali - Die Verortung ihrer Literatur*. Wien: Diplomarbeit (unveröffentlicht).
- Bellon, Michel. 2005. 'De islam ontsluit'. In: *De Standaard*, 09.12.2005.
- Berg, Rien van den. 2000. 'Kader Abdolah is het boekenweekthema voorbij'. In: *Nederlands Dagblad*, 05.05.2000.
- Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 2. Auflage.
- Biegstraaten, Jos. 2006. 'Omaritis in de polder'. In: Goud, Marco & Seyed-Gohrab, Asghar (Hg.). *De Perzische muze in de polder. De receptie van Perzische poëzie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Rozenberg, S. 163-177.
- Birket-Smith, Kaj. 1946. *Geschichte der Kultur. Eine allgemeine Ethnologie*. Zürich: Orell Füssli.
- Bleicher, Thomas. 1997. 'Das Exil der anderen – und die eigene Kultur'. In: Ders. & Amirsedghi, Nasrin (Hg.). *Literatur der Migration*. Mainz: Verlag Donata Kinzelbach, S. 74-88.

- Blioumi, Aglaia. 2001. *Interkulturalität als Dynamik. Ein Beitrag zur deutsch-griechischen Migrationsliteratur seit den siebziger Jahren*. Tübingen: Stauffenburg. [Stauffenburg Discussion 20]
- Blioumi, Aglaia. 2002. 'Interkulturalität und Literatur. Interkulturelle Elemente in Sten Nadolnys Roman 'Selim oder die Gabe der Rede'.' In: Dies. (Hg.). *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 28-41.
- Bloem, J.C. 1950. *Verzamelde beschouwingen*. 's-Gravenhage: Stols.
- Blödorn, Andreas. 2004. *Zwischen den Sprachen. Modelle transkultureller Literatur bei Christian Levin Sander und Adam Oehlenschläger*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. [Palaestra – Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, Band 322]
- Blumentrath, Hendrik, Julia Bodenbun, Roger Hillman & Martina Wagner-Egelhaaf. 2007. *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff. [Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele, Band 9]
- Boven, Erica van & Kemperink, Mary. 2006. *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de negentiende en twintigste eeuw*. Bussum: Coutinho.
- Boer, Sietske de. 2000. 'Afscheid van de vader'. In: *Contrast*, 13-04.
- Bolscho, Dietmar. 2005. 'Transkulturalität – ein neues Leitbild für Bildungsprozesse'. In: Datta, Asit (Hg.). *Transkulturalität und Identität. Bildungsprozesse zwischen Exklusion und Inklusion*. Frankfurt/Main: IKO, S. 29-38.
- Breidenbach, Joana & Zukrigl, Ina. 1998. *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. München: Verlag Antje Kunstmann.
- Breure, Marnel. 1994. 'De schrijver als trekvogel'. In: *Vrij Nederland*, 15.01.1994.
- Brems, Hugo. 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Bronfen, Elisabeth & Marius, Benjamin. 1997. 'Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte'. In: Dies. & Steffen, Therese (Hg.). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, S. 1-29.
- Brouwers, Ton. 2007. 'Kader Abdolah'. In: Brems, Hugo, Tom van Deel & Ad Zuiderent (Red.). *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn: Samsom 1980.
- Bruijn, J.T.P. de. 2006. 'De Perzische muze in de polder'. In: Goud, Marco & Seyed-Gohrab, Asghar (Hg.). *De Perzische muze in de polder. De receptie van Perzische poëzie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Rozenberg, S. 13-47.
- Ceelen, Han. 2008. 'De Iraans-Nederlandse auteur Kader Abdolah promoot de 'polderislam''. In: *De Morgen*, 22.10.2008.
- Celestini, Federico & Mitterbauer, Helga. 2003. 'Einleitung'. In: Dies. (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg, S. 11-18. [Stauffenburg Discussion, Band 22]
- Chambers, Iain. 1996. *Migration, Kultur, Identität*. Übers. v. Gudrun Schmidt & Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg. [Stauffenburg Discussion, Bd. 3]
- Chiellino, Carmine. 2000. 'Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen'. In: Dies. (Hg.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 51-63.
- Chiellino, Carmine. 2002. 'Der interkulturelle Roman'. In: Blioumi, Aglaia (Hg.). *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium Verlag, S. 41-55.

- Çinar, Dilek. 1994. 'Vom Nutzen des (Multi-)Kulturalismus'. In: Luger, Kurt & Renger, Rudi (Hg.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien / St. Johann i. Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, S. 170-180.
- Craemer, Ann de. 2004. "'Er rijzen bergen op in de polders en de dijk loopt door de woestijn". Kader Abdolah, schrijver tussen twee culturen'. In: T'Sjoen, Yves (Red.). *De zwaartekracht overwonnen. Dossier over 'allochtone literatuur'*. Gent: Academia Press, S. 31-61.
- Dala, Nadia. 1999. 'De studentenrevolte in Teheran is een feest én een ramp'. In: *De Standaard*, 17.09.1999.
- Damrosch, David. 2006. 'Where is World Literature?'. In: Lindberg-Wada, Gunilla (Red.). *Studying Transcultural Literary History*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 211-220. [Spectrum Literaturwissenschaft – Komparatistische Studien, Band 10]
- Deel, Tom van. 2003. 'Een Iraniër in Kaapstad. Abdolah's dode, Iraanse vrienden reizen mee'. In: *Trouw*, 24.05.2003.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1976. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Edition Suhrkamp, 807]
- De Toro, Alfonso. 2002. 'Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept'. In: Hamann, Christof & Sieber, Cornelia (Hg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim e.a.: Georg Olms Verlag, S. 15-52. [Transdisziplinäre Kulturperspektiven Bd. 2]
- Dijk, Yra van. 1997. 'Alle hoeken van de vlucht. Kader Abdolah roept steeds zijn verleden op'. In: *De Volkskrant*, 07.04.1997.
- Dijk, Riet van. 2003. 'Kader Abdolah bouwt aan een wonder van taal'. In: *Nederlands Dagblad*, 13.06.2003.
- Dörr, Volker C. 2008. 'Deutschsprachige Migrantenliteratur. Von Gastarbeitern zu Kanakstas, von der Interkulturalität zur Hybridität'. In: Hoff, Karin (Hg.). *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt/Main e.a.: Peter Lang, S.17-35. [Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Band 57]
- Dubiel, Jochen. 2007. *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Düttmann, Alexander Garcíá. 1997. *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dynarowicz, Ewa. 2007. 'Het ethische aspect van het identiteitsvormingsproces in *Portretten en een oude droom* van Kader Abdolah'. In: Fenoulhet, Jane, Arie J. Gelderblom, Marja Kristel, Josien Lalleman, Lut Missinne & Jan Pekelder (Red.). *Neerlandistiek in contrast. Bijdragen aan het Zestiende Colloquium Neerlandicum*. Amsterdam: Rozenberg Publishers, S. 87-95.
- Eagleton, Terry. 2001. *Was ist Kultur? Eine Einführung*. Übers. v. Holger Fliessbach. München: Beck.
- Eeckhout, Bart. 2008. 'In het spoor van Kader Abdolah, schrijver en maatschappelijk fenomeen'. In: *De Morgen*, 19.11.2008.
- Eichelberger, Harald. 1998. 'Interkulturalität als Provokation für die Pädagogen'. In: Ders. & Furch, Elisabeth: *Kulturen, Sprachen, Welten. Die Herausforderung (Inter-)Kulturalität*. Innsbruck / Wien: Studien-Verlag, S. 63-84.
- Eickelpasch, Rolf & Rademacher, Claudia. *Identität*. Bielefeld: Transcript Verlag. [Einsichten]
- Engelen, Margot. 2002. 'Het tragische levensverhaal van twee jakhalzen'. In: *Rotterdams Dagblad*, 25.01.2002.
- Epstein, Mikhail N. 1995. *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: University of Massachusetts Press.

- Erfurt, Jürgen. 2005. 'De même I hope j'te bother pas: Transkulturalität und Hybridität in der Frankophonie'. In: Ders. (Hg.). *Transkulturalität und Hybridität. L'espace francophone als Grenzerfahrung des Sprechens und Schreibens*. Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 9-37. [Sprache, Mehrsprachigkeit und sozialer Wandel, Bd. 5]
- Espagne, Michel & Greiling, Werner. 1996. 'Einleitung'. In: Dies. (Hg.). *Frankreichfreunde. Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 7-22.
- Espagne, Michel. 1997. 'Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer'. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen & Reichardt, Rolf, zus. M. Annette Keilhauer & René Lohr (Hg.). *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 309-329. [Deutsch-französische Kulturbibliothek, Band 9]
- Esselborn, Karl. 2007. 'Zu Rezeption und Begriffswandel einer 'interkulturellen' deutschsprachigen Literatur'. In: Adam, Jens, Hans-Joachim Hahn, Lucjan Puchalski & Światłowska, Irena. *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*. Wrocław/Görlitz: Neisse, S. 21-39. [Beihefte zum ORBIS LINGUARUM, Bd. 56]
- Esser, Hartmut. 1983. 'Multikulturelle Gesellschaft als Alternative zu Isolation und Assimilation'. In: Ders. (Hg.). *Die fremden Mitbürger*. Düsseldorf: Patmos-Verlag, S. 25-38.
- Ette, Ottmar. 2001. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Even-Zohar, Itamar. 1990a. 'Introduction'. In: *Poetics Today*, vol. 11, Spring nr. 1, S. 1-6.
- Even-Zohar, Itamar. 1990b. 'Polysystem Theory'. In: *Poetics Today*, vol. 11, Spring nr. 1, S. 9-26.
- Even-Zohar, Itamar. 1990c. 'The "Literary System"'. In: *Poetics Today*, vol. 11, Spring nr. 1, S. 27-44.
- Even-Zohar, Itamar. 1990d. 'Laws of Literary Interference'. In: *Poetics Today*, vol. 11, Spring nr. 1, S. 53-72.
- Exter, Frits van. 1994. 'Een schrijver op de vlucht keert ooit terug naar huis'. In: *Trouw*, 19-02.
- Falk, Harry. 1978. *Quellen des Pañcatantra*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz. [Freiburger Beiträge zur Indologie, Band 12]
- Fedorowicz, Hania M. 1994. 'Multicultural Society in Central Europe. Towards a Communication Strategy'. In: Luger, Kurt & Renger, Rudi (Hg.). *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien / St. Johann i. Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, S. 180-193. [Neue Aspekte in Kunst- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 8]
- Foucault, Michel. 1995. *Wahnsinn und Vernunft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Übers. v. Ulrich Köppen, 11. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Band 39]
- Frank, Michael C. 2006. *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Friedman, Jonathan. 1997. 'Global Crises, the Struggle for Cultural Identity and Intellectual Porkbarrelling: Cosmopolitans versus Locals, Ethnic and Nationals in an Era of De-hegemonisation'. In: Werbner, Pnina & Modood, Tariq (Hg.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, S. 70-90.
- Fuentes, Carlos. 1989. 'Konkurrierende Sprachen'. In: *Lettre International IV/Frühjahr*, S. 4-5.

- Galster, Christin. 2002. *Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt/Main e.a.: Peter Lang.
- Gauß, Karl-Markus. 2003. 'Keilschrift und Postmoderne. Der iranische Autor Abdollah Kader und sein meisterliches, opulentes Werk'. In: *Die Zeit*, März.
- Genette, Gérard. 1989. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Gerecke, Anne-Bitt. 2002. *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. [Palaestra – Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, Band 317]
- Gómez-Peña, Guillermo. *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights Publishers, S. 5-21.
- Görling, Reinhold. 1997. *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München: Fink.
- Görling, Reinhold. 1999. 'A Hot Thing. Über die Nähe des Anderen'. In: Rieger, Stefan, Schamma Schahadat & Manfred Weinberg (Hg.). *Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr, S. 269-284.
- Goud, Marco. 2006. 'Honger naar kwatrijnen. P.C. Boutens en de Perzische literatuur'. In: Ders. & Seyed-Gohrab, Asghar (Hg.). *De Perzische muze in de polder. De receptie van Perzische poëzie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Rozenberg, S. 93-115.
- Goytisolo, Juan. 1991. 'Kultur ist gefräßig'. In: *Die Tageszeitung*, 08.11.1991, S. 16.
- Goytisolo, Juan. 1995. 'Der Wald der Literatur. Wider den kulturellen Ethnozentrismus'. In: Kroh, Claus-Dieter, Erwin Rotermund, Lutz Winckler & Wulf Koepke (Hg.). *Kulturtransfer im Exil*. München: edition text + kritik, S. 11-16. [Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Band 13]
- Graef, Ortwin de & Louwerse, Henriëtte. 2000. 'The Alteration of Amsterdam. Hafid Bouazza's Entertainment of Cultural Identity'. In: Hollis, Andy (Hg.). *Beyond Boundaries – Textual Representations of European Identity*. Amsterdam, Atlanta (GA): Rodopi, S. 35-53.
- Guillet, Marc. 1997. 'Ik vecht met mijn pen'. In: *Algemeen Dagblad*, 21-03.
- Ha, Kien Nghi. 2004. *Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Ha, Kien Nghi. 2005. *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript Verlag. [Cultural Studies, Bd. 11]
- Hall, Stuart. 1994. 'Die Frage der kulturellen Identität'. In: Ders. *Rassismus und kulturelle Identität, Band 2*. Hrg. und übers. v. Ulrich Mehlum. Hamburg: Argument-Verlag, S. 180-222.
- Halsema, Dick van. 2006. 'Bittere zekerheid. J.H. Leopold over Omar Khayyam'. In: Goud, Marco & Seyed-Gohrab, Asghar (Hg.). *De Perzische muze in de polder. De receptie van Perzische poëzie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Rozenberg, S. 115-136.
- Ham, Laurens & Rooij, Margriet van. 2006. 'Portretten in een nieuwe tijd. Interview met Kader Abdollah'. In: *Vooys*, Jg. 24, Nr. 1, S. 26-32.
- Hammond, Andrew. 2007. 'The Hybrid State: Hanif Kureishi and Thatcher's Britain'. In: Kuortti, Joel & Nyman, Jopi (Hg.). *Reconstructing Hybridity. Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 221-240.
- Hansen, Klaus P. 1993. 'Einleitung'. In: Ders. (Hg.). *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Eine Passauer Ringvorlesung, S. 7-17.

- Hansen, Klaus P. 2000. *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Hárs, Endre. 2002. *Hybridität als Denk- und Auslegungsfigur. Homi K. Bhabhas theoretisches Engagement*. Via: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/EHars1/> (05.03.2010)
- Hartinger, Walter. 1993. 'Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit'. In: Hansen, Klaus P. (Hg.). *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Eine Passauer Ringvorlesung, S. 41-59.
- Hartung, Jan-Peter. 2002. '(Re-)Presenting the Other? – Erkenntniskritische Überlegungen zum Orientalismus'. In: Hamann, Christof & Sieber, Cornelia (Hg.). 2002. *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim e.a.: Georg Olms Verlag, S. 135-150. [Transdisziplinäre Kulturperspektiven, Bd. 2]
- Hauschild, Thomas. 1999. 'Verhandelbare Diskursfelder'. In: *Frankfurter Rundschau*, Forum Humanwissenschaften, 27.04.1999.
- Heynders, Odile & Paasman, Bert. "'De ziel van dit volk komt goed in gedichten naar voren, maar in proza niet'. Een interview met Kader Abdolah op 18 oktober 1999'. In: *Literatuur*, 16, Nr. 6, S. 365-370.
- Hoogervorst, Ingrid. 1997. 'De reis van de lege flessen'. Rezension. In: *De Telgraaf*, 04.04.1997.
- Hoogervorst, Ingrid. 2000. 'De sleutel van je oude huis meenemen'. In: Dies. *Vreemdeling in eigen landschap. Schrijvers als buitenstaander. Interviews*. 's-Gravenhage: BZZTôH, S. 50-58.
- Hoving, Isabel. 1998. 'Een leeg graf, een boze man, en een spraakmakende foto. De brokstukken van een Nederlandstalige reflectie over interculturaliteit'. In: Leijnse, Elisabeth & Kempen, Michiel van (Red.). *Tussenfiguren – Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam: Het Spinhuis, S. 47-61.
- Hughes, Everett Cherrington. 1946. *French Canada in Transition*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Huntington, Samuel P. 2006/07. *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. Übers. v. Holger Fliessbach. Hamburg: Spiegel-Verlag. [Spiegel Edition II]
- Hutcheon, Linda. 2002. 'Rethinking the National Model'. In: Dies. & Mario J. Valdés (Hg.). *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford: University Press, S. 3-50.
- Jong, Anneriek de. 2000. 'Weg uit Safraandorp'. In: *NRC Handelsblad*, 07.04.2002.
- Kahn, Joel S. 1995. *Culture, Multiculture, Postculture*. London e.a.: SAGE Publications.
- Keupp, Heiner, Thomas Ahbe & Wolfgang Gmür (Hg.). 2006. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Kley, Antje. 2002. "'Beyond control, but not beyond accomodation': Anmerkungen zu Homi K. Bhabhas Unterscheidung zwischen *cultural diversity* und *cultural difference*'. In: Hamann, Christof & Sieber, Cornelia (Hg.). 2002. *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim e.a.: Georg Olms Verlag, S. 53-67. [Transdisziplinäre Kulturperspektiven, Bd. 2]
- Knapp, Guntram. 1984. 'Naturgeschichtliche Auffassungen von Kultur bei Darwin und Haeckel'. In: Brackert, Helmut & Wefelmeyer, Fritz (Hg.). *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 250-288.
- Knuvelder, G.P.M. 1973. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 3*. Malmberg, Den Bosch, S. 448-469.

- Kokorz, Gregor & Mitterbauer, Helga. 2004. 'Einleitung'. In: Dies. (Hg.). *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*. Frankfurt/Main e.a.: Peter Lang, S. 7-23. [Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext, Band 7]
- Komrij, Gerrit. 2005. 'Iran gidsland'. In: *Humo*, 29.11.2005.
- Kooke, Sandra. 2008. 'Kader Abdolah / Mohammed lijkt heel erg op mij'. In: *Trouw*. *De Verdieping*, 26.04.2008.
- Kools, Frank. 1996. "Ik ben een tak van een oude appelboom". In: *Trouw*, 18.01.1996.
- Kortländer, Bernd. 1995. 'Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa'. In: Lothar Jordan & Bernd Kortländer (Hg.). *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 1-19. [Communicatio – Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Band 10]
- Köstlin, Konrad. 2000. 'Kulturen im Prozeß der Migration und die Kultur der Migrationen'. In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 365-387.
- Kremnitz, Georg. 2004. *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*. Wien: Edition Praesens.
- Kristeva, Julia. 1969. 'Le mot, le dialogue et le roman'. In: Dies. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Édition du Seuil, S. 143-173.
- Krumm, Hans-Jürgen. 1998. "Grenzgänger" – Zur Rolle von Lehrerinnen und Lehrern für eine 'interkulturelle Schule'. In: Eichelberger, Harald & Furch, Elisabeth (Hg.). *Kulturen, Sprachen, Welten. Die Herausforderung (Inter-)Kulturalität*. Innsbruck / Wien: Studien-Verlag, S. 143-160.
- Kuortti, Joel & Nyman, Jopi. 2007. 'Introduction: Hybridity Today'. In: Dies. (Hg.). *Reconstructing Hybridity. Post-Colonial Studies in Transition*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 1-19.
- Kupsch-Losereit, Sigrid. 1995. 'Übersetzen als transkultureller Verstehens- und Kommunikationsvorgang: andere Kulturen, andere Äußerungen'. In: Salnikow, Nicolai (Hg.): *Sprachtransfer – Kulturtransfer. Text, Kontext und Translation*. Frankfurt: Peter Lang, S. 1-15.
- Kürşat-Ahlers, Elçin, Dursun Tan & Hans-Peter Waldhoff. 1999. 'Globalisierung, Migration, Multikulturalität – ein deutsch-türkischer Dialog'. In: Dies. (Hg.). *Globalisierung, Migration und Multikulturalität. Werden zwischenstaatliche Grenzen in innerstaatliche Demarkationslinien verwandelt?* Frankfurt/Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 9-15.
- Lamping, Dieter. 2001. *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen.
- Lange, Tanja, Jörn Schönert & Péter Varga. 2002. 'Einleitung'. In: Dies. (Hg.). *Literatur und Kultur in Grensräumen*. Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 9-13. [Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Band 2]
- Laning, Dick. 1995. 'Wraak van een literair strijder'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 26.05.1995.
- Laning, Dick. 1997. [o.T.] in: *De Gooi- en Eemlander*, 06.03.1997.
- Laning, Dick. 2000. "Ik diende m'n doofstomme vader". In: *Noodhollands Dagblad*, 28.04.2000.
- Leezenberg, Michiel. 2008. 'Abdolahs Islam is Wolkers' Christendom. Koranlezen doe je zó'. In: *NRC De Week*, 13.05.2008.
- Lehner, Lisa. 2006. *Abdelkadar Benali. Über interkulturelle Kommunikation durch hybride Textwelten*. Wien: Diplomarbeit (unveröffentlicht).



- Leijnse, Elisabeth & Kempen, Michiel Van. 1998. 'Nawoord. De tussenfiguur als danser'. In: Dies. (Red.). *Tussenfiguren – Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam: Het Spinhuis, S. 313-320.
- Lindberg-Wada, Gunilla. 2006. 'Studying Transcultural Literary History: Introduction'. In: Dies. (Red.). *Studying Transcultural Literary History*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, S. 3-9. [Spectrum Literaturwissenschaft – Komparatistische Studien, Band 10]
- Louwerse, Henriëtte. 2007. *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*. Oxford e.a.: Peter Lang. [Cultural Identity Studies, 5]
- Luis, Janet. 1997. 'Twee werelden moeiteloos in elkaar geschoven. Bijna mythische roman van Kader Abdolah'. In: *NRC Handelsblad*, 21.03.1997.
- Luis, Janet. 2001. 'De wilskrachtige ik-figuren van Kader Abdolah'. In: Abdolah, Kader. *De koffer*. Breda: De Geus, S. 21-31.
- Luis, Janet. 2003. 'Spring altijd in de rivier'. In: *NRC Handelsblad*, 23.05.2003.
- Lüsebrink, Hans-Peter. 2005. 'Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften'. In: Mitterbauer, Helga & Scherke, Katharina (Hg.). *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen Verlag, S. 23-41.
- Lutter, Christina & Reisenleitner, Markus. 1998. *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Turia und Kant.
- Lützel, Paul Michael. 1995. *Europäische Identität und Multikultur. Fallstudien zur deutschsprachigen Literatur seit der Romantik*. Tübingen: Stauffenburg.
- Mahmody, Susan. 2007. 'AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie'. Via: <http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=339> (05.03.2010)
- Mahmody, Susan. 2008a. *Hubert Lampa – Franz Kafka. Wechselbeziehungen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Mahmody, Susan. 2008b. 'De grenzen doorbreken. Kader Abdolah als bemiddelaar tussen de Perzische en de Nederlandse literatuur.' (Konferentiebijdrage, onverschikt)
- Mahmody, Susan. 2009a. 'Transculturaliteit in de intertekstuele verwijzingen bij Kader Abdolah'. In: Kalla, Irena Barbara & Czarnecka, Bożena (Red.). *Neerlandistische ontmoetingen. Treffpunt Wrocław*. Oficyna Wydawnicza Atut: Wrocław, S. 231-242.
- Mahmody, Susan. 2009b. 'Kader Abdolah – een transcultureel schrijver'. In: *Vlaanderen*, nov., 328, S. 265-269.
- Mahmody, Susan. 2010. 'Iran und Niederlande, Deutschland und Schweden. Exilerfahrungen à la Kader Abdolah und Peter Weiss'. In: Uffelen, Herbert Van, Dirk de Geest, Susan Mahmody & Pieter Verstraeten (Hg.). *An der Schwelle 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag, S. 269-287. [Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 6]
- Makowski, Stefan. 1997. *Allahs trunkene Poeten. Islamische Liebesmystiker*. Zürich / Düsseldorf: Benzinger Verlag.
- Mar Castro Varela, Maria do & Dhawan, Nikita. 2005. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag. [Cultural Studies, Bd. 12]
- Marbe, Nausicaa. 1997. 'Het land in mij (1)', In: *Libelle*, 23.05.1997.
- Mark, Taco van der. 1997. [ohne Titel] In: *Haagsche Courant*, 27.06.1997.
- Marschall, Wolfgang. 1993. 'Die zweite Natur des Menschen. Kulturtheoretische Positionen in der Ethnologie'. In: Hansen, Klaus P. (Hg.). *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Eine Passauer Ringvorlesung, S. 17-27.
- Mecheril, Paul. 2003. *Politik der Unreinheit. Ein Essay über Hybridität*. Wien: Passagen Verlag.

- Melucci, Alberto. 1997. 'Identity and Difference in a Globalized World'. In: Werbner, Pnina & Modood, Tariq (Hg.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, S. 58-70.
- Mecklenburg, Norbert. 2003. 'Literaturforschung und Literaturlehrforschung. Interkulturelle Literaturwissenschaft'. In: Wierlacher, Alois & Bogner, Andrea (Hg.). *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 433-439.
- Messeman, Sophie. 2006. 'De troost van oude wijn'. In: *De Tijd*, 18.02.2006.
- Milhouse, Virginia H.; Asante, Molefi Kete und Nwosu, Peter O. 'Introduction'. In: Dies. (Hg.). 2001. *Transcultural Realities. Interdisciplinary Perspectives on Cross-Cultural Relations*. Thousand Oaks e.a.: Sage Publications, S. ix-xx.
- Mintzel, Alf. 1997. *Multikulturelle Gesellschaften in Europa und Nordamerika. Konzepte, Streitfragen, Analysen, Befunde*. Passau: Rothe.
- Moor, Piet de & Kuijpers, Jeroen. 1998. 'Toveren in een vreemde taal'. In: *Knack*, 19.08.1998.
- Moor, Piet de. 2000. 'Coalitie van gebrekkigen'. In: *Hervormd Nederland*, 03.06.2000.
- Moor, Piet de. 2006. "'Ook moslims gaan vreemd'". In: *Knack*, 22.03.2006.
- Möseneder, Karl. 1993. 'Kulturgeschichte und Kunstwissenschaft'. In: Hansen, Klaus P. (Hg.). *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Eine Passauer Ringvorlesung, S. 59-81.
- Moser, Christian & Nelles, Jürgen. 2006. 'Einleitung: Konstruierte Identitäten'. In: Dies. (Hg.). *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 7-19.
- Mulder, Reinjan. 2001. 'Koerdistan, 1979 – De geboorte van de schrijver'. In: Abdolah, Kader. *De koffer*. Breda: De Geus, S. 31-44.
- Münch, Richard. 1993. *Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. [stw 1103]
- Neefjes, Annemiek. 1995. 'Ik wil in het Nederlands schrijven. Ben ik wel normaal?' In: *Vrij Nederland*, 05.08.1995.
- Neefjes, Annemiek. 2000. 'Uitersten aan elkaar geklonken'. In: *Vrij Nederland*, 29.04.2000.
- Nell, Werner. 1997. 'Zur Begriffsbestimmung und Funktion einer Literatur von Migranten'. In: Amirsedghi, Nasrin & Bleicher, Thomas (Hg.). *Literatur der Migration*. Mainz: Verlag Donata Kinzelbach, S. 34-49.
- Niedermann, Joseph. 1941. *Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*. Florenz: Bibliopolis.
- Oberbichler, Petra. 2002. *Über Kultur und Kulturbegriff. Kulturbegriff in klassischen und modernen Kulturtheorien: eine theoretische Reise durch Definitionen des Kulturbegriffs*. Wien: Univ. Diplomarbeit. (unveröffentlicht)
- Orth, Ernst Wolfgang. 2000. *Was ist und was heißt "Kultur"? Dimensionen der Kultur und Medialität der menschlichen Orientierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann. [Trier Studien zur Kulturphilosophie. Paradigmen menschlicher Orientierung Bd. 4]
- Otyakmaz, Berrin Özlem. 1995. *Auf allen Stühlen. Das Selbstverständnis junger türkischer Migrantinnen in Deutschland*. Köln: Neuer ISP-Verlag.
- Özer, Ahmet. 1999. 'Multikulturalität im Kontext der Globalisierung'. In: Kürşat-Ahlers, Elçin, Dursun Tan & Hans-Peter Waldhoff (Hg.). *Globalisierung, Migration und Multikulturalität. Werden zwischenstaatliche Grenzen in innerstaatliche Demarkationslinien verwandelt?* Frankfurt/Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, S. 153-173.
- Paasman, Bert. 1999. 'Een klein aardrijkje op zichzelf, de multiculturele samenleving en de etnische literatuur'. In: *Literatuur*, Jg. 16, Nr. 6 (1999), S. 324-334.
- Pam, Max. 2000. 'De ideale asielzoeker'. In: *HP/De Tijd*, 12.05.2000.

- Pam, Max. 2005. 'Rechter van God'. In: *HP/De Tijd*, 09.12.2005.
- Panagl, Oswald. 2005. 'Hafis. Geschichte und Legende – Produktion und Rezeption – Orient und Okzident'. In: Müller, Ulrich & Wunderlich, Werner (Hg.): *Mittelaltermythen. Künstler, Dichter, Gelehrte. Band 4*. Konstanz : UVK Verlagsges, S. 313-325.
- Papastergiadis, Nikos. 1997. 'Tracing Hybridity in Theory'. In: Werbner, Pnina & Modood, Tariq (Hg.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London/New Jersey: Zed Books, S. 257-282.
- Perpeet, Wilhelm. 1984. 'Zur Wortbedeutung von 'Kultur''. In: Brackert, Helmut & Wefelmeyer, Fritz (Hg.). *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, S. 21- 28.
- Peters, Arjan. 2000. 'Met vader op het dak van het vaderland'. In: *De Volkskrant*, 28.04.2000.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London e.a.: Routledge.
- Prins, Baukje. 2000. *Voorbij de onschuld. Het debat over de multiculturele samenleving*. Amsterdam: Van Genneep.
- Pronk, Iris. 2005. 'Ik heb kelders vol kisten in mijn hoofd. Het boek is af als er geen andere versie mogelijk is'. In: *Trouw*, 02.04.2005.
- Quaedvlieg, Petra. 1997. 'God leeft krachtig in mijn herinnering'. In: *HN Magazine*, 08.03.1997.
- Radtke, Frank-Olaf. 'Multikulturalismus – Vier Formen der Ethnisierung'. In: *Frankfurter Rundschau*, 19.06.1990.
- Redder, Angelika & Rehbein, Jochen. 1987. 'Zum Begriff der Kultur'. In: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 38 (1987), S. 17f.
- Resch, Renate. 2003. *Texte im Kulturtransfer. Aspekte translatorischer Textkompetenz*. Wien: Dissertation (unveröffentlicht).
- Richter, Lutz (Hg.). 1978. *Johann Gottfried Herder im Spiegel seiner Zeitgenossen. Briefe und Selbstzeugnisse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rieger, Stefan, Schamma Schahadat & Manfred Weinberg. 1999. 'Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort'. In: Dies. (Hg.). *Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr, S. 9-29.
- Riemersma, Greta. 1997. 'Proza dat ruikt naar aardappelen en gras'. In: *De Volkskrant*, 14.04.1997.
- Rooseboom, Hans. 1997. 'Kader Abdolah schreef roman over vluchtelingen in rijtjeshuis. 'De Nederlandse taal is mijn tweede vaderland''. In: *De Stem*, 06.03.1997.
- Rösch, Heidi. 1992. *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext. Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt/Main: Verl. für Interkulturelle Kommunikation.
- Rosendahl Thomsen, Mads. 2006. 'Migrant Writers and Cosmopolitan Readers. The Temporalities of World Literature'. In: Lundberg-Wada, Gunilla (Red.). *Studying Transcultural Literary History*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 244-250. [Spectrum Literaturwissenschaft – Komparatistische Studien, Band 10]
- Roshani, Anuschka. 1999. 'Kader Abdolah. Der iranische Exil-Schriftsteller über das Leben in der Fremde und das Schreiben in einer anderen Sprache'. In: *Kulturspiegel*, Juli.
- Rotthier, Rudi. 2008. 'De Nederlandse schrijver van Iraanse origine Kader Abdolah ontheiligt Mohammed en hertaalt de Koran. 'Liefde heeft geen bodyguards nodig''. In: *Uitgelezen*, 30.04.2008.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Random House.
- Saravia, José Morales. 2008. 'Transkulturation'. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 726.

- Schenke, Menno. 2003. 'Hunkeren en dromen. Kader Abdolah over een indrukwekkende reis naar Zuid-Afrika'. In: *Algemeen Dagblad*, 06.06.2003.
- Scherke, Katharina. 2003. 'Kulturelle Transfers zwischen sozialen Gruppierungen'. In: Celestini, Federico & Mitterbauer, Helga (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg, S. 99-116. [Stauffenburg Discussion, Band 22]
- Schnädelbach, Herbert. 2003. 'Zur Philosophie der modernen Kultur'. In: Kühne-Bertram, Gudrun, Hans-Ulrich Lessing & Volker Steenblock (Hg.). *Kultur verstehen. Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 119-129.
- Schulze-Engler, Frank. 1998. 'Cross-Cultural Criticism and the Limits of Intertextuality'. In: Klooss, Wolfgang (Hg.). *Across the Lines. Intertextuality and Transcultural Communication in the New Literatures in English*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, S. 3-19. [Cross/Cultures, 32]
- Schwab, Gabriele. 1999. 'Restriktion und Mobilität. Zur Dynamik des literarischen Kulturkontakts'. In: Rieger, Stefan, Schamma Schahadat & Manfred Weinberg (Hg.). *Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr, S. 43-64.
- Serdijn, Daniëlle. 2000. 'Het schrift dat niemand kan lezen'. In: *Het Parool*, 21.04.2000.
- Sklovskij, Viktor. 1969. 'Die Kunst des Verfahrens'. In: Striedter, Jurij (Hg.). *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink (UTB), S. 3-35.
- Soest, Marco van. 1998. 'De tere snaar van Kader Abdolah'. In: *Vrij Nederland*, 14.03.1998.
- Somers, Maartje. 2008. '“Mijn Koran ligt nu naast de Playboy”. Kader Abdolah over het succes van zijn polderkoran en de veranderingen in zijn schrijverschap'. In: *NRC De Week*, 11.08.2008.
- Spiller, Roland. 2000. *Tahar Ben Jelloun. Schreiben zwischen den Kulturen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. [Beiträge zur Romanistik, Band 4]
- Stam, Iris. 1997. 'In het hoofd van iedere banneling cirkelt een vliegtuig'. In: *Z Amsterdams straatmagazine*, Juni.
- Stienen, Inga (Hg.). 1994. *Leben zwischen zwei Welten. Türkische Frauen in Deutschland*. Weinheim / Berlin: Beltz Quadriga.
- Stotz, Günther. 1994. 'Kultur, Kommunikation, Bildung'. In: Luger, Kurt & Renger, Rudi (Hg.). *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien / St. Johann im Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, S. 289-297.
- Stowasser, Josef M.; Petschenig, Michael & Skutsch, Franz. 1997. *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*. Öbv & hpt: Wien.
- Straub, Jürgen. 1999. 'Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs'. In: Assmann, Aleida & Frieze, Heidrun (Hg.). *Erinnerung, Geschichte, Identitäten 3: Identitäten*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 73-104.
- Strecker, David. 2002. 'Multikulturalismus und Hybridität. Minderheitenrechte im Spiegel differenztheoretischer Ansätze'. In: Hamann, Christof & Sieber, Cornelia (Hg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim e.a.: Georg Olms Verlag, S. 89-107. [Transdisziplinäre Kulturperspektiven, Bd. 2]
- Taylor, Charles. 1993. 'Die Politik der Anerkennung'. In: Taylor, Charles. *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt/Main: S. Fischer, S. 13-79.
- Tippner, Anja. 1997. *Alterität, Übersetzung und Kultur. Cechovs Prosa zwischen Rußland und Deutschland*. Frankfurt/Main e.a.: Peter Lang.
- Trojanow, Ilija. 'Ins Nichts vertrieben'. In: *Der Standard*, 16.01.2010.
- Truus, Ruiter. 1994. 'In het schip van de Nederlandse literatuur'. In: *De Volkskrant*, 09.08.1994.

- Tunkel, Nora. 2004. *Transcultural and Transhistorical Aspects in Three Recent Novels by Jane Urquhart*. Wien: Diplomarbeit (unveröffentlicht).
- Uffelen, Herbert Van. 2004a. 'Fremd sein unter Fremden. Über die Rezeption der niederländischen Literatur von Allochthonen im deutschen Sprachraum'. In: Decloedt, Leopold, Herbert Van Uffelen & M. Elisabeth Wissenböck (Hg.). *Rezeption, Interaktion und Integration. Niederländischsprachige und deutschsprachige Literatur im Kontext*. Wien: Edition Praesens, S. 209-231. [Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 3]
- Uffelen, Herbert Van. 2004b. 'Geboren worden is een vorm van herinneren. Over de Nederlandstalige literatuur van de allochtonen'. In: Kowalska-Szubert, Agata & Kiedron, Stefan (Hg.). *Thesaurus polyglottus et flores quadrilingues. Festschrift für Stanisław Prędota zum 60. Geburtstag*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, S. 691-708.
- Uffelen, Herbert Van. 2007. 'Der Doppelsinn der Oberfläche. Über den hybriden Raum in der Literatur niederländischer Allochthoner'. In: Jens Adam, Hans-Joachim Hahn, Lucjan Puchalski & Irena Światłowska (Hg.). *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*. Wrocław-Dresden: Neisse Verlag, S. 255-274.
- Vervaeck, Bart. 2007. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt.
- Vlerken, Peter van. 1995. 'Wie een snor draagt, verzet zich'. In: *De Stem*, 29.12.1995.
- Wägenbaur, Thomas. 1995. 'Postmoderne und Multikulturalität. Der feine Unterschied'. In: Kessler, Michael & Wertheimer, Jürgen (Hg.). *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., S. 129-145.
- Wägenbaur, Thomas. 1999. 'Beobachter beim Zähneputzen. Niklas Luhmann, Pierre Bourdieu, Anthony Giddens und die Leitdifferenzen ihrer Kulturtheorien'. In: Rieger, Stefan, Schamma Schahadat & Manfred Weinberg (Hg.). *Interkulturalität: Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen: Narr, S. 29-45.
- Wefelmeyer, Fritz. 1984. 'Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption der Kultur'. In: Brackert, Helmut & Wefelmeyer, Fritz (Hg.). *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 94-121.
- Weidner, Stefan. 2007. 'Poetische Inventur des Orients'. In: Hafis: *Der Diwan. Aus dem Persischen von Joseph von Hammer-Purgstall*. München: Süddeutsche Zeitung GmbH. (Bibliotheca Anna Amalia)
- Welsch, Wolfgang. 1994a. 'Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen'. In: Duve, Freimut e.a. *Sichtweisen. Die Vielheit in der Einheit*. Frankfurt/Main und Weimar: Ed. Weimarer Klassik, S. 83-122.
- Welsch, Wolfgang. 1994b. 'Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung von Kulturen'. In: Luger, Kurt & Renger, Rudi (Hg.). *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*. Wien / St. Johann i. Pongau: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, S. 147-169. [Neue Aspekte in Kunst- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 8]
- Williams, Raymond. 1958. *Culture and Society: 1780-1950*. London: Chatto & Windus.
- Williams, Raymond. 1986. 'Karl Marx und die Kulturtheorie'. In: Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius & Johannes Weiß (Hg.). *Kultur und Gesellschaft. René König, dem Begründer der Sonderhefte, zum 80. Geburtstag gewidmet*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 32-57.
- Wingender, Christoph. 1995. 'Berlin als Paradigma einer multikulturellen Werkstatt. Dialog auf primärer Ebene. Sinan Cetins Kinofilm *Berlin ist Berlin*'. In: Kessler, Michael &

- Wertheimer, Jürgen (Hg.). *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont*. Tübingen: Stauffenburg-Verl, S. 165-177.
- Wijndelts, Ward. 2006. 'Ik benader de Koran heel aards'. In: *NRC Handelsblad*, 04.08.2006.
- Wintersteiner, Werner. 2006a. *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt: DravaVerlag.
- Wintersteiner, Werner. 2006b. *Transkulturelle literarische Bildung. Die 'Poetik der Verschiedenheit' in der literaturdidaktischen Praxis*. StudienVerlag: Innsbruck-Wien-Bozen. [ide-extra Band 12]
- Wolf, Michaela. 2003. "'Cultures do not hold still for their portraits". Kultureller Transfer als Übersetzen zwischen Kulturen'. In: Celestini, Federico & Mitterbauer, Helga (Hg.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg, S. 85-99. [Stauffenburg Discussion, Band 22]
- Yuval-Davis, Nira. 1997. 'Ethnicity, Gender Relations and Multiculturalism'. In: Werbner, Pnina & Modood, Tariq (Hg.). *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, S. 193-209.
- Zima, Peter V. 1999. 'Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne'. In: Csáky, Moritz (Hg.). *Literatur als Text der Kultur*. Wien: Passagen-Verlag, S. 41-55.
- [ohne Namen]. 2001. 'De boeken van Kader Abdolah'. In: Abdolah, Kader. *De koffer*. Breda: De Geus, S. 45-50.
- [ohne Namen]. 2008. 'Korting'. In: *NRC De Week*, 26.05.2008.

### Elektronische Quellen

- <http://auteurs.degeus.nl/abdolah/> (05.03.2010)
- <http://auteurs.degeus.nl/abdolah/interview.php> (05.03.2010)
- <http://www.litteraireprijsen.nl/index.php?fuseaction=home.showPrijs&prijsnr=262> (05.03.2010)
- [http://www.nlpvf.nl/basic/auteur.php?show=all&aut\\_vertid=846&id=2](http://www.nlpvf.nl/basic/auteur.php?show=all&aut_vertid=846&id=2) (05.03.2010)

## Curriculum Vitae

### ❖ Persönliche Daten

Vor- und Zuname: MMag. phil. Susan Mahmody  
Geburtsdatum und -ort: 18.09.1982, Wiener Neustadt

### ❖ Ausbildung

Oktober 2009: Abschluss Diplomstudium Skandinavistik  
Diplomarbeit: 'Die Rezeption Henrik Ibsens im Umfeld des flämischen Skandinavismus'  
ab März 2006: Doktoratsstudium Nederlandistik  
November 2005: Abschluss Diplomstudium Nederlandistik  
Diplomarbeit: 'Hubert Lampo – Franz Kafka – Wechselbeziehungen. Betrachtungen zu den Romanen *Terugkeer naar Atlantis* und *Das Schloß*'  
ab 2001: Diplomstudium Nederlandistik, Universität Wien  
2000 bis 2001: Diplomstudium Skandinavistik und Französisch, Universität Wien  
1992 bis 2000: Bundesrealgymnasium Schuhmeierplatz 7, Wien (neusprachlicher Zweig)  
1988 bis 1992: Volksschule Brüllgasse 18, Wien

### ❖ Berufliche Tätigkeiten

01.03.2006-28.02.2010: Assistentin in Ausbildung (Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Nederlandistik), Universität Wien  
Jänner und Februar 2006: Volontariat an der Abteilung für Nederlandistik, Universität Wien  
2000 bis 2005: Diverse Nachhilfe- und Übersetzungstätigkeiten

### ❖ Publikationen

- Mahmody, Susan. 2010. 'Iran und Niederlande, Deutschland und Schweden. Exilerfahrungen à la Kader Abdolah und Peter Weiss'. In: Uffelen, Herbert Van, Dirk de Geest, Susan Mahmody & Pieter Verstraeten (Hg.). *An der Schwelle 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag, S. 269-287. [Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 6]
- Mahmody, Susan & Herbert Van Uffelen, Dirk de Geest, Pieter Verstraeten. 2010. 'Vorwort'. In: Uffelen, Herbert Van, Dirk de Geest, Susan Mahmody & Pieter Verstraeten (Hg.). *An der Schwelle 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag, S. 7-21. [Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 6]

- Uffelen, Herbert Van, Dirk de Geest, Susan Mahmody & Pieter Verstraeten (Hg.). *An der Schwelle 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag. [Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 6]
- Mahmody, Susan. 2009. 'Transculturaliteit in de intertekstuele verwijzingen bij Kader Abdolah'. In: Irena Barbara Kalla, Bożena Czarnecka (red.), *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Wrocław*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, S. 231-242.
- Mahmody, Susan. 2009. 'Over de relatie tussen Hubert Lampo en Franz Kafka'. In: *De Scheldebode*, Jg. 6, nr. 1, Oktober, S. 20-23.
- Mahmody, Susan. 2009. 'Kader Abdolah – een transcultureel schrijver'. In: *Vlaanderen*, nov., 328, S. 265-269.
- Mahmody, Susan. 2008. *Hubert Lampo und Franz Kafka. Wechselbeziehungen*. Marburg: Tectum.

Ferner eine Vielzahl an Rezensionen auf [www.theaterforschung.de](http://www.theaterforschung.de), sowie in *literaturkritik.de* und *De Leeswolf*.

#### ❖ **Konferenzbeiträge**

- 'Transculturaliteit in de intertekstuele verwijzingen bij Kader Abdolah': Vortrag am 24. April 2008 (DoHa Wrocław, Polen: 'Neerlandistische Ontmoetingen')
- 'Kader Abdolah als bemiddelaar tussen de Perzische en de Nederlandse literatuur': Vortrag am 19. September 2008 (Graduate Conference Utrecht, Niederlande: 'Grenzeloos')
- 'Iran en Nederland, Duitsland en Zweden. Ervaringen van ballingschap à la Kader Abdolah en Peter Weiss': Vortrag am 16. Februar 2009: OLITH-Workshop 'Nederlandse literatuur: klein en groot, eigen en vreemd', Leuven, Belgien)